Spätmittelalterliche Choralpflege in Würzburg und in mainfränkischen Klöstern

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde der Hohen Philosophischen Fakultät
der Julius-Maximilians-Universität zu Würzburg
am 7. Juni 1937 vorgelegt von

P. Ekkehard Federl O. S. B.
aus Landstraßen b. Kuschwarda (Tschechoslowakei)

Missionsdruckerei St. Ottilien, Oberbayern

Spätmittelalterliche Choralpflege in Würzburg und in mainfränkischen Klöstern

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde der Hohen Philosophischen Fakultät
der Julius-Maximilians-Universität zu Würzburg
am 7. Juni 1937 vorgelegt von

P. Ekkehard Federl O. S. B.
aus Landstraßen b. Kuschwarda (Tschechoslowakei)

Missionsdruckerei St. Ottilien, Oberbayern

Berichterstatter: Prof. Dr. Oskar Kaul

Prof. Dr. Adalbert Hämel

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinem Abte

dem Hochwürdigsten Herrn Dr. Dr. Thomas Graf O. S. B.

in Dankbarkeit und Verehrung.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort VII

Quellen und Literatur 1

1. Die handschriftlichen Quellen der Würzburger Universitätsbibliothek 1
2. Funde in Bibliotheken nicht aufgehobener Klöster 3
3. Choraldrucke und theoretische Werke 6
4. Übersicht über die wichtigste einschlägige Literatur 8

Zusammenfassende Beschreibung der Quellen. Ihr Inhalt 9

Der spätmittelalterliche Choral in Mainfranken

Vorbemerkung: Zur Stilkritik des spätmittelalterlichen Chorals 13

I. Der Choral beim Weltklerus 16

1. Zur Vorgeschichte 16
2. Der Mainzer Choral 18
   a) Die Schrift 18
   b) Das Eigentümliche der Lesart 20
   c) Treue und Fortbestand der Überlieferung 21
3. Die spezifisch würzburgischen Zeugnisse 29

II. Der Choral in den Klöstern 37

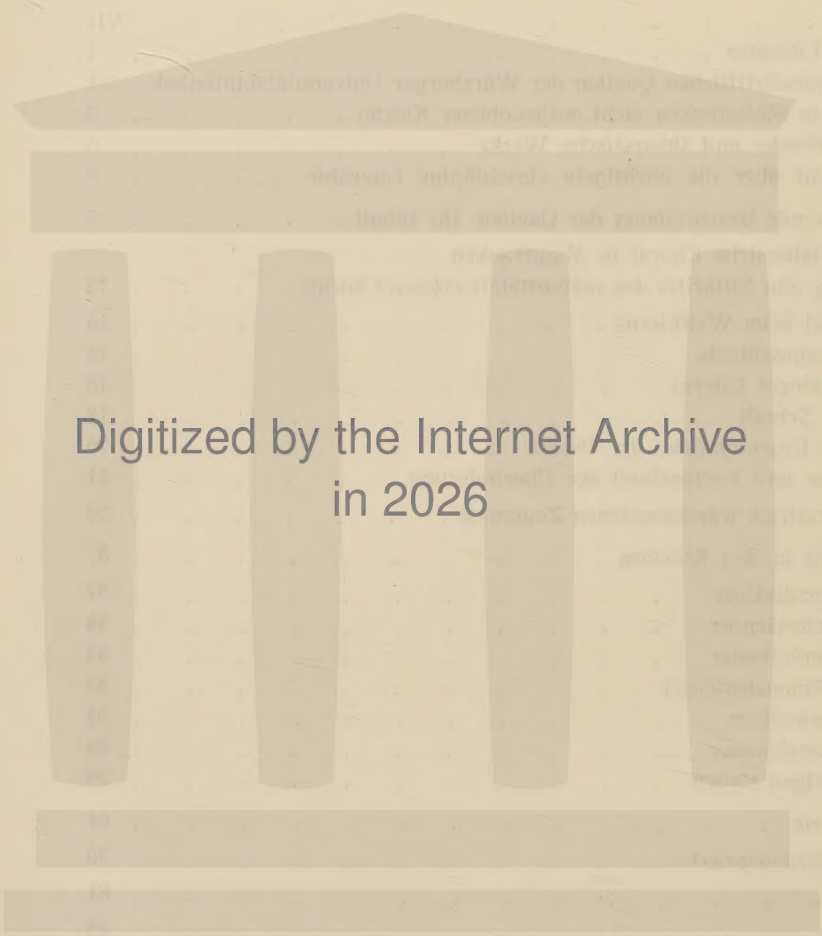
1. Die Benediktiner 37
2. Die Cistercienser 44
3. Die Dominikaner 49
4. Die Prämonstratenser 52
5. Die Karmeliten 53
6. Die Franziskaner 55
7. Die übrigen Orden 59

III. Zur Theorie 61

IV. Zur Aufführungspraxis 70

Schluß 81

Anhang 83



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41543527_0154

Vorwort

Die lokal-musikhistorische Forschung hat die Aufgabe als „musikalische Landeskunde" (Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft, Leipzig 1925) wertvolle Bausteine zur allgemeinen Kultur- und Geistesgeschichte zu liefern. Die vorliegende Arbeit dieser Art soll ein Beitrag zur musikgeschichtlichen Erschließung Mainfrankens sein. Sie beschränkt sich auf die Kirchenmusik und hier nur auf den gregorianischen Choral; insofern hat sie es nicht leicht, den Anforderungen gerecht zu werden, die in der Verbindung mit der Kulturgeschichte Ergebnisse von allgemein menschlichem Wert erwarten, noch dazu, da der gregorianische Choral durch seine enge Verbindung mit der katholischen Liturgie als Kunst in dienender Stellung und somit, wenigstens zum großen Teil, gebunden erscheint. Aber anderseits gibt ihm gerade diese Verbindung eine geistesgeschichtlich umfassendere Bedeutung, denn die Liturgie und die liturgische Kunst war ein wesentlicher Faktor der mittelalterlichen Kultur, und somit ist es durchaus nicht ohne Belang festzustellen, ob die Musik im Gottesdienst des späten Mittelalters noch als Kunst gewertet und gehandhabt wurde oder ob sie bereits, was die Gregorianik betrifft, als etwas nicht mehr Verstandenes, Zeitfremdes empfunden wurde. Es galt außerdem in dieser Arbeit vom musikgeschichtlichen Standpunkt aus noch nicht erfaßte Quellen mainfränkischen Ursprungs klarzulegen und zu charakterisieren, selbst auf die Gefahr hin, daß sich keine für die allgemeine Musikgeschichte oder die spezielle Choralforschung wesentlichen und weittragenden Erkenntnisse ergaben. In ihrem Hauptbestandteil ist die Arbeit ein Beitrag zur Frage des germanischen Choraldialektes, näherhin befaßt sie sich zum erstenmal wsisenschaftlich ausführlich mit dem sogenannten „Mainzer Choral", der in den Würzburger Kollegiatskirchen in Geltung war.

Die zeitliche Abgrenzung (13.—16. Jahrhundert) ergab sich aus dem vorliegenden Stoff. Die ganz wenigen Quellen mit unlinierten Neumen ermöglichen für die in Frage stehende Gegend keine sicheren Feststellungen über das Besondere der Choralpflege im früheren Mittelalter. Und schon im 16. Jahrhundert beginnt der Gebrauch der Choraldrucke sich

durchzusetzen, die durch Molitor Raphael (Deutsche Choralwiegendrucke, Regensburg 1905) bereits eine umfassende Darstellung gefunden haben. Einzelne Handschriften und Drucke aus späterer Zeit sind herangezogen worden, um von ihnen aus, soweit das angängig war, Rückschlüsse auf früher zu ziehen, etwa hinsichtlich des Mainzer Chorals oder der Choralüberlieferung in Ordensgemeinschaften. Es soll auch der Ausdruck „Spätmittelalter" vom musikhistorischen Standpunkt aus verstanden sein; denn wenn man auch allgemein das 16. Jahrhundert schon zur Neuzeit rechnet, so beginnt die neue Zeit für die Musikgeschichte doch erst um die Wende zum 17. Jahrhunndert mit dem Aufkommen der Monodie, und erst durch diese wurde die Nachlässigkeit in der Pflege des gregorianischen Chorals — die bekanntlich in den romanischen Ländern schon viel früher als in Gegenden des germanischen Dialekts einsetzte — zum eigentlichen Verfall. Der gregorianische Choral ist zudem als solcher auch in der Neuzeit ein Stück Mittelalter geblieben, weil seine innere Entwicklung mit dem Mittelalter unwiderruflich abgeschlossen war.

Der Begriff „Mainfranken" bedarf keiner weiteren Erläuterung; mit in Betracht gezogen wurden außer den Würzburger Kollegiats- und Klosterkirchen alle Klöster der näheren und weiteren Umgebung, in denen Quellen auffindbar waren. Es liegt im Wesen der katholischen Liturgie und der Tradition in den großen Ordensgemeinschaften, daß ihre Einrichtungen und somit auch ihr Gesang für große geographische Räume Geltung haben; daher braucht der Begriff „Mainfranken" nicht eng gefaßt und geographisch nicht genau abgegrenzt zu werden. Die Menge des vorhandenen Stoffes läßt hoffen, zu einem hinreichend vollständigen und klaren Ergebnis in der gestellten Frage gelangt zu sein.

Großen Dank schulde ich allen, die mich bei dieser Arbeit gefördert haben, vor allem H. Prof. Dr. Kaul für die Anregung zu diesem Thema, für wertvolle Hinweise und sein wohlwollendes Interesse, sodann Herrn Prof. Dr. Handwerker, dem Direktor der Würzburger Universitätsbibliothek, den Herren Vorständen der anderen benützten Bibliotheken und nicht zuletzt dem Hochwst. Herrn Abt DDr. Thomas Graf, der mir Zeit und Gelegenheit zu diesen Studien gewährte.

Quellen und Literatur

1. Die handschriftlichen Quellen der Universitätsbibliothek Würzburg

Durch die Säkularisation kamen alle noch vorhandenen liturgischen Handschriften der aufgehobenen umliegenden Klöster an die Universtiätsbibliothek Würzburg.[1] Der Handschriftenkatalog der Staatsbibliothek München,[2] der, wo immer sich ein Anhaltspunkt findet, die Herkunft der Codices angibt, enthält keine fränkischen Handschriften. Die noch erhaltenen liturgischen Gesangbücher aus der Würzburger Dom- und Stift Hauger Chorbibliothek waren zum Teil erst in das Kreisarchiv gekommen und von dort 1874 an die Universitätsbbiliothek, die sie nunmehr ausnahmslos besitzt.[3] Persönliches Nachsuchen im Dom und Anfragen beim Pfarramt Stift Haug ergaben, daß sich in den betreffenden Chorbibliotheken keinerlei Handschriften aus dem Mittelalter mehr befinden. Somit erweist sich die Universitätsbibliothek Würzburg als ergiebigster Fundort für Quellen zur spätmittelalterlichen Choralgeschichte Mainfrankens. Es konnten aus ihr an Handschriften benutzt werden:

I. Gradualien:

M p th f	116	12. Jh.	Benediktinerhandschrift, Theinheim (Missale, f. 7—49 Graduale)
M p th f	111	13. Jh.	Cistercienserhandschrift, Ebrach
M p th f	94	14. Jh.	Cistercienserhandschrift, Ebrach

[1] O. Handwerker, Dreihundert Jahre Würzburger Universitätsbibliothek 1619—1919, in Festschrift zum 300 jährigen Bestehen der Universität Würzburg. Berlin 1932, S. 110.

[2] Catalogus Manuscriptorum Bibliothecae Regiae Monacensis, Tomus III et IV, Catalogus Codicum latinorum. München 1868.

[3] Diese Angaben, sowie die Datierung der einzelnen Handschriften entnehme ich einem handgeschriebenen Zettelkatalog der Universitätsbibliothek, der, von Oberbibliothekar Dr. A. Ruland angelegt und von Dr. J. B. Stamminger fertiggestellt, eine kurze Beschreibung aller Handschriften der Bibliothek bietet. Durch das gütige Entgegenkommen des Direktors Prof. Dr. Handwerker war es mir gestattet diesen Katalog zu benutzen.

M p th f	108	14. Jh.	Cistercienserhandschrift, Ebrach
M p th o	12	14. Jh.	Cistercienserhandschrift, Ebrach
M p th f	165	14. Jh.	Stift Haug
M p th fm	13	15. Jh.	Dominikanerhandschrift, Würzburg
M p th fm	14	15. Jh.	Dominikanerhandschrift, Würzburg
M p th fm	18	15. Jh.	Karmelitenhandschrift, Heilbronn
M p th fm	19	15. Jh.	Karmelitenhandschrift, Neustadt a. d. Saale
M p th d	6	15. Jh.	Benediktinerhandschrift
M p th fm	16	16. Jh.	Benediktinerhandschrift St. Afra, Würzburg
M ch f	281	16. Jh.	Benediktinerhandschrift Amorbach
M ch f	282	17. Jh.	Benediktinerhandschrift Amorbach
M ch f	283	17. Jh.	Benediktinerhandschrift Amorbach

II. Antiphonare und Responsorialien:

M p th fm	24	14. Jh.	Mainz
M p th f	130	14. Jh.	Cistercienserhandschrift, Ebrach
M p th fm	15	15. Jh.	Dominikanerhandschrift, Würzburg
M p th f	164	15. Jh.	Dominikanerhandschrift, Würzburg
M p th fm	20	15. Jh.	Karmelitenhandschrift, Neustadt a. d. S., 2 Bd.
M p th fm	23	15. Jh.	Karmelitenhandschrift, Neustadt a. d. Saale
M p th fm	17	15. Jh.	Benediktinerhandschrift, St. Stephan, Würzburg
M p th fm	21	15. Jh.	Benediktinerhandschrift,
M p th fm	22	15. Jh.	Benediktinerhandschrift St. Afra, Würzburg
M ch f	285	15. Jh.	Benediktinerhandschrift, Amorbach
M ch f	287	16. Jh.	Benediktinerhandschrift, Amorbach
M ch f	287	16. Jh.	Benediktinerhandschrift, Amorbach
M ch f	288	16. Jh.	Benediktinerhandschrift, Amorbach
M ch f	289	17. Jh.	Benediktinerhandschrift, Amorbach
M ch f	290	17. Jh.	Benediktinerhandschrift, Amorbach
M ch o	82	17. Jh.	Benediktinerhandschrift, (?)
M ch f	448	17. Jh.	Karmeliterhandschrift
M ch f	291	18. Jh.	Benediktinerhandschrift, Amorbach

III. Sonstige Chorbücher:

M p th f	31	11./12. Jh.	Psalterium, St. Stephan, später Dom, Würzb.
M p th f	158	12. Jh.	Lectionarium, Stift Haug
M p th f	11	14. Jh.	Lectionarium, St. Stephan — Dom, Würzburg
M p th f	87	16. Jh.	Lectionarium, St. Stephan, Würzburg
M p th q	71	14. Jh.	Officium Defunctorum, Dom, Würzburg

M p th f	171	15. Jh.	Vigiliae mortuorum, Dom, Würzburg
M p th f	172	15. Jh.	Vigiliae mortuorum, Dom, Würzburg
M p th d	7	15. Jh.	Processionale, Cistercienserhandschrift
M p th d	5	15. Jh.	Directorium chori, Dominikanerinnenkloster St. Katharina, Nürnberg
M p th f	168	14. Jh.	Directorium chori, Dom, Würzburg
M ch q	38	17. Jh.	Directorium chori, Cist.-Handschrift, Ebrach
M ch q	211	17. Jh.	Processionale, Prämonstratenserhandschrift, Kloster Mare bei Köln, später Unterzell b. Wb.
M ch f	284	17. Jh.	Psalterium, Benediktinerhandschr., Amorbach
M ch q	210	18. Jh.	Lamentationes, Dominikanerhandschr., Würzb.

IV. Missalien:

M p th f	116	12. Jh.	Benediktinerhandschrift, Theinheim
M p th f	85	14. Jh.	Aschaffenburg
M p th f	95	14./15. Jh.	Cistercienserhandschrift, Ebrach
M p th f	173	15. Jh.	Mainz

V. Sonstige handschriftliche Quellen:

M ch q	128	15. Jh.	Varia opuscula, f. 178v—184: lere von korgesang yn stifften odder kloster, Benediktinerhandschrift St. Stephan, Würzburg
M p th f	138	16. Jh.	Ordinarius Divinorum, Statuta et Ceremonie nigrorum monachorum Ordinis Sancti Benedicti de Observancia Bursfeldensi. Bened.-Handschrift, St. Stephan, Würzburg
M ch f	42	16. Jh.	Ordinarius Divinorum, Ben.-Handschr., Theres.

Weitere noch vorhandene und durchgesehene Agenden, Directoria chori, Kalendarien, Missalien u. a. sind, wenn sie sich als für das Thema gänzlich unergiebig erwiesen (etwa Missalien ohne jegliche Noten), nicht angeführt.

2. Funde in Bibliotheken nicht aufgehobener Klöster

Außer der Universitätsbibliothek mit den Schätzen aus den säkularisierten Klöstern galt es noch die Bibliotheken der wenigen nicht aufgehobenen Klöster Mainfrankens nach Quellen zu durchsuchen.

Das *Franziskaner-Minoritenkloster in Würzburg* war zwar in der Säkularisation zum Aussterben verurteilt worden (d. h. es wurde nicht wie die reichen Stifte mit einer Pension für die Mitglieder sofort aufgehoben, sondern es durfte lediglich weiterhin keine Novizen mehr aufnehmen), aber bereits 1839 wurde dieses Verbot wieder rückgängig gemacht und das Kloster durch König Ludwig I. resuszitiert.[4] Nur einige Bilder kamen „nach Hof" und einige Bücher in die Universitätsbibliothek. — In der vor allem an Erstdrucken reichen Bücherei fand sich aber nur eine einzige Pergament-Handschrift, ein Graduale in Groß-Folio (49 × 35 cm) ohne Signatur, der Schrift und dem Notenbild nach aus dem 15. Jahrhundert stammend. Auf dem Vorsatzpapier des wohl dem 19. Jahrhundert angehörenden Pappebandes findet sich mit Blei eingetragen die Notiz: „hoc opus scriptum est 1400". Die Handschrift umfaßt 326 Blätter in alter Zählung und enthält die Gesänge für das Proprium de Tempore des ganzen Kirchenjahres. Im Archiv des genannten Klosters fand sich noch ein auf Pergament geschriebenes Brevier, „Horae diurnae Breviarii sec. ordinem fratrum Minorum", zum Teil mit Noten aus dem Ende des 13., Anfang des 14. Jahrhunderts[5] (Sign. I. 133). Das Büchlein in Quartformat (15½ × 11 cm) enthält auf 260 Blättern, wie der Titel besagt, die Gebete und Gesänge zu den Tagzeiten des Franziskanerbreviers. Folio 1 r zeigt den Eintrag: „Conventui Franciscanorum Herbipolensium servio." Der Rücken des braunen, gepreßten Lederbandes ist beschädigt, von den zwei Schließen ist eine verloren.

In der Bibliothek des ebenfalls nicht aufgehobenen *Franziskanerklosters Dettelbach* fand sich nur eine einzige Pergament-Handschrift, ein Graduale, ganz in der Art wie das des Würzburger Minoritenklosters, aus dem 15. Jahrhundert. Es trägt hier die Signatur „Liturg. A 5" und ist ein Codex in Groß-Folio (46 × 33 cm) von 214 Blättern. Der alte Holzband mit Schweinsleder zeigt noch vier von ehemals zehn massiven Messingbeschlägen; von den zwei Schließen an Lederstreifen sind nur noch Reste zu sehen. Den Hauptinhalt des Buches gibt ein dem Vorderdeckel aufgeklebter Zettel an mit der Aufschrift: „Graduale de Tempore et sanctis G." Außerdem finden sich darin noch f. 199 r ff. die Requiemsmesse, f. 201 r ff. das Ordinarium Missae mit zehn Formularien, f. 213 Nachträge aus viel späterer Zeit auf übergeklebtem Papier.

[4] Vgl. Stengele P. B., Geschichtliches über das Franziskaner-Minoritenkloster in Würzburg. Sulzbach i. V. 1900.

[5] Nach Archivar Dr. Bendel, der die Handschriften des Franziskanerarchivs katalogisiert und kurz beschrieben hat.

Von den Klöstern der *Augustiner-Eremiten* blieben nur die in Würzburg und Münnerstadt von der Säkularisation verschont.[6] An Choralbüchern aus dem Mittelalter findet sich jedoch in diesen beiden Bibliotheken nichts mehr.[7] Die Bücherei des Würzburger Klosters hat einige schön gebundene Choralwiegendrucke italienischer und französischer Herkunft, ein „Liber choralis" aus einer ausgesprochenen Verfallszeit des gregorianischen Chorals (18. Jahrhundert) und noch ein anderes „Liber choralis", das — in Choralnoten aufgezeichnete — ganz und gar unchoralische Kompositionen aufweist, mit Bemerkungen wie „Soli – Chor", „voce alacri — gravi", „pause", mit Versetzungszeichen fis, es und ähnl., aus dem 18. und 19. Jahrhundert.

Die Bibliothek des nicht aufgehobenen Klosters der unbeschuhten Karmeliten zu Würzburg besteht erst seit dem 17. Jahrhundert (1627).[8] Es war somit dort von vornherein nicht viel an direkten Quellen zum Thema zu erwarten. Und tatsächlich fand sich keine einzige Handschrift, wohl aber einige mittelbar einschlägige Drucke.

Es zeigt sich also, daß das eigentliche Quellenmaterial fast ausschließlich an der Universitätsbibliothek Würzburg zu finden ist; denn abgesehen von den Handschriften der Franziskanerbibliotheken war das Nachsuchen in den nicht aufgehobenen Klöstern ohne nennenswerte Ergebnisse. Und selbst wenn sich irgendwo etwas bis jetzt noch nicht Erfaßtes finden sollte, so dürfte das doch keine das Bild wesentlich ändernden Gesichtspunkte mehr beitragen, da ohnehin die in Frage stehende Zeit keine choralischen Probleme besonderer Art mehr bietet. Aus diesem Grunde konnte auch verzichtet werden, näher auf vereinzelte *Fragmente* einzugehen, wie sie sich in manchen Bibliotheken noch finden, meist zu Umschlägen für irgendwelche Archivalien verwandt. Verhältnismäßig reich an solchen Fragmenten sind das Stadtarchiv in Kitzingen und das Fürstlich Leiningische Archiv zu Amorbach. Die Kitzinger Bruckstücke entstammen wohl alle dem 16. und 17. Jahrhundert und sind in der Mehrzahl in gotischer Hufnagelschrift auf fünf rote oder schwarze Linien geschrieben. Einzelne Blätter zeigen aber auch die römische Quadratnote auf vier roten Linien. Diastematie und Art der Überlieferung betreffend läßt sich angesichts

[6] Vgl. Arbesmann R., Die Augustiner-Eremiten in Deutschland. Würzburg 1934, S. 51.

[7] Für Münnerstadt laut freundlicher Mitteilung des dortigen Bibliothekars H. P. Matth. Zimmermann. Die Würzburger Augustinerbibliothek konnte ich persönlich besichtigen.

[8] Vgl. Gropp Ign., Wirtzburgische Chronik, 2 Bd. Würzburg 1748 und 1750. I. S. 403, II. S. 159.

des unzureichenden Materials nichts Besonderes feststellen. Sehr wahrscheinlich stammen die Stücke zum größeren Teil aus dem ehemaligen Benediktinerinnenkloster, das nach Gropp [9] schon unter dem heiligen Bonifatius gegründet wurde und 1544 in den Besitz des Markgrafen von Brandenburg kam.

Was sich von solchen Bruchstücken aus der ehemaligen Benediktinerabtei Amorbach auf Einbänden fand, ist in verdienstlicher Weise von H. Archivar Dr. R. Krebs abgelöst und zu einer kleinen Sammlung im Fürstlich Leiningischen Archiv vereinigt worden, die einzusehen mir gütigst gestattet wurde. Es finden sich darunter Stücke aus dem 10. bis 13. Jahrhundert in unlinierten Strichneumen und solche aus dem 14. Jahrhundert, ebenfalls noch nicht liniert, mit gotischen Neumen, d. i. den unmittelbaren Vorläufern der gotischen Hufnagelschrift. Die linierten Stücke, mit fünf Zeilen, sind in der Mehrzahl in gotischer Hufnagelschrift notiert und zeigen, soviel sich an einzelnen Merkmalen erkennen läßt, den germanischen Choraldialekt (darüber s. u.!). Vereinzelte aus dem 16. Jahrhundert zeigen auf vier Linien die römische Quadratnote und den römischen Dialekt.

Die Archivinventare der Würzburger katholischen Pfarreien [10] zählen nur Urkunden (Lehens- und Zinsbücher, Matrikel), Akten (Klagsachen) und Chroniken auf, sodaß auch in den Archiven der einzelnen Pfarrkirchen und auf den Kirchenböden wohl kaum noch etwas zu finden sein wird. [11]

3. Choraldrucke und theoretische Werke

Choraldrucke und bereits bekannte, leicht zugängliche Werke mittelalterlicher Choraltheorie wurden nur dann beigezogen, wenn sie nachweislich auch für die mainfränkische Gegend irgendwie in Frage kamen. Es waren das:

Conrad von Zabern, De modo bene cantandi choralem cantum. Mainz 1474. Exemplar der S. Landesbibliothek Dresden, Ink 1104 (4°).

Durandus, Rationale divinorum officiorum. Nürnberg 1494. Exemplar der Bibliothek des Franziskanerklosters Würzburg, Sign. I. 233 Cq 61.

[9] Wirtzburgische Chronik, a. a. O., II., S. 165.

[10] Archivinventare der katholischen Pfarreien in der Diözese Würzburg, bearbeitet und herausgegeben von Amrhein A. Würzburg 1914, in Veröffentlichungen der Gesellschaft für fränkische Geschichte. 5. Reihe, 1. Bd.

[11] Die Bücherbestände der katholischen wie der evangelischen Kirche in Wertheim habe ich persönlich durchsucht, ohne etwas zu finden.

Missale secundum usum ecclesiae Herbipolensis. Würzburg 1509. Bibliothek des Karmelitenklosters Würzburg.

Ornitoparch, Musice active micrologus. Leipzig 1517. Exemplar der Berliner Staatsbibliothek, Musikabteilung.

Psalterium secundum consuetudinem ordinis Karthusiensium in domo montis beatae Mariae Virginis ppe Argen. anno 1519. Bibliothek des Franziskanerklosters Dettelbach, Liturg B 18.

Lamentationes et Passiones. Mainz 1671. Bibliothek des Augustinerklosters Würzburg. Lit. II. 12.

Manuductio ad Cantum choralem Gregoriano-Moguntinum. Mainz 1672. Universitätsbibliothek Würzburg, Mus q 62.

Kirchen Ordnung deß Hoch-Stiffts Würtzburg. 1693. Bibliothek des Karmelitenklosters Würzburg, U 15.

Subsidium chorale. Würzburg 1794. Bibliothek des Karmelitenklosters Würzburg, ohne Signatur.

Koralschule. Mainz 1783. Universitätsbibliothek Würzburg, Mus. o. 94.

Durch einen glücklichen Zufall ließ sich als Verfasser der aufgeführten Manuductio und der Lamentationes[12] der Domvikar und Organist am Dom zu Würzburg, Kilian Heller,[13] feststellen. Das Titelblatt der Manuductio, eines Küchlerdrucks, sowie die Vorrede mit dem Datum des 24. März 1672 nennen keinen Verfasser. Aus dem Vorwort erfahren wir, daß Erzbischof Johannes Philipp (von Schönborn), der kurz vor dem Erscheinen des vorliegenden Büchleins ein Brevier und ein Graduale nach dem Mainzer Choral herausgeben ließ, zur größeren Würde und Einheitlichkeit des Gottesdienstes nun auch diese Manuductio in Auftrag gab. Nun findet sich auf der Innenseite des Rückdeckels eines Lectionariums aus dem 14. Jahrhundert[14] folgender Eintrag: „Ego M. Johannes *Chilia-*

[12] Vollständiger Titel: Lamentationes Jeremiae Prophetae et Passiones Domini Nostri Jesu Christi Breviario Missalique Romano, Cantui vero Gregoriano Moguntino accomadatae Jussu et Autoritate Eminentissimi ac Reverendissimi Domini D. Joannis Philippi Sacrae Sedis Moguntinae Archi-Episcopi etc. Moguntiae Typis Christophori Küchleri 1671.

[13] Einem freundlichen Hinweis von H. Prof. Dr. O. Kaul verdanke ich folgende biographische Notiz: Kilian Heller 1654 als Domorganist angestellt als Nachfolger Melchior Schürers. Man war aber mit seinen Leistungen nicht zufrieden. Er wurde 1668 seines Amtes strafweise entsetzt. Gelegentlich eines Gesuches um Wiederaufnahme wurde ihm Joh. Seb. Ankenbrand vorgezogen. 1669 wurde Heller nach Mainz geschickt, um den Druck des neuen Graduale zu überwachen. (Domkap. Protok. 1669, fol. 212.)

[14] Lectionarium Herbipolense. Universitätsbibliothek Würzburg, M p th f 11.

nus Heller vicarius ac organoedus Summae aedis Herbipoli fui anno salutis 1669 In Junio ab Eminentissimo ac Reverendissimo Principe Electore Moguntinensi Episcopo Herbipolensi ac Wormatiensi Domino Joanne Philippo â Schönborn missus Moguntiam: ut in Küchleriana typographia componerem et typis darem opus Lamentationum passionum 2do Graduale 3tio processionale 4to praefationes 5to officium S. Angeli custodis 6to officium defunctorum 7timo artem et modum canendi. 8tavo Extractum sive Antiphonarium, quae omnia, Deo sint laudes, perfeci Moguntiae pro tt triplici Archi- et dioecesi Moguntinâ Herbipolensi Wormatiensi a fine Junii 1669. 70. 71. 72. 73. Per cantum Choralem et Textum Romanum produxi Jussu Eminentissimi supradicti." Mit „artem et modum canendi" an siebter Stelle ist offenbar die Manuductio gemeint und das erstgenannte opus Lamentationum passionum sind die oben aufgeführten Lamentationen 1671.

4. Übersicht über die wichtigere einschlägige Literatur

An Werken allgemeinerer Art seien angeführt:

Abert Hermann, Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen. Halle a. d. Saale 1905.

Besseler Heinrich, Musik des Mittelalters und der Renaissance, in Handbuch der Musikwissenschaft (Bücken). Potsdam 1931.

Marxer Otto, Zur spätmittelalterlichen Choralgeschichte St. Gallens. Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie Freiburg i. Schw. Heft 3. St. Gallen 1908.

Molitor Raphael, Die Nachtridentinische Choralreform zu Rom. 2 Bd. Leipzig 1901 und 1902.

Derselbe, Deutsche Choralwiegendrucke. Regensburg 1904.

Moser Hans Joachim, Geschichte der deutschen Musik. 3 Bände. Stuttgart und Berlin 1930. (1. Band.)

Riemann Hugo, Notenschrift und Notendruck, in Festschrift für C. G. Röder. Leipzig 1896.

Sigl Max, Zur Geschichte des Ordinarium missae in der deutschen Choralüberlieferung. Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie Freiburg i. Schw. Heft 5. Regensburg 1911.

Ursprung Otto, Die katholische Kirchenmusik, in Handbuch der Musikwissenschaft (Bücken). Potsdam 1931.

Wagner Peter, Einführung in die gregorianischen Melodien. 3 Bände. Leipzig 1911, 1912, 1921.
Derselbe, Das Graduale der St. Thomaskirche zu Leipzig. Zwei Bände, in Publikationen älterer Musik. V. u. VII. Jahrg. Leipzig 1930 u. 1932.
Wolf Joh., Handbuch der Notationskunde. Zwei Bände. Leipzig 1913.

An speziellen Abhandlungen über fränkische Kirchenmusik waren mir bis jetzt nur zwei erreichbar, ein Artikel von Josef Hörnes: „Die Kirchenmusik in Franken im 16. und 17. Jahrhundert" im Archiv des Historischen Vereins von Unterfranken und Aschaffenburg (Bd. 19, Heft 2, S. 1 ff.), die jedoch über die Pflege des gregorianischen Chorals nichts enthält außer der kurzen Bemerkung, daß die Deutschen den Choral „als eine teilweise wenigstens fertige Kunst übernahmen" und daß sie es nach dem Zeugnis des Diakons Johannes in dieser Kunst anfänglich nicht weit brachten.

Das Schriftchen von Joh. Mich. Zeller: „Geschichte des Kirchengesanges in der Diözese Rottenburg, besonders im vormals würzburgischen, jetzt württembergischen Frankenland", Regensburg 1886, bringt ebenfalls zur Frage des gregorianisch-mainzischen Chorals, die immerhin kurz berührt wird, nur wenige, allgemein gehaltene Sätze, sodaß die vorliegende Arbeit für sich in Anspruch nehmen darf, zum erstenmal einen wissenschaftlich ausführlichen Beitrag zur Geschichte des spätmittelalterlichen Choralgesanges in mainfränkischen Kirchen zu liefern.

Zusammenfassende Beschreibung der Quellen

Ihr Inhalt

Weitaus die meisten der in Betracht kommenden Codices sind auf Pergament geschrieben. Vom 16. Jahrhundert an begegnen auch schon zahlreiche Papierhandschriften, vor allem Werke aus Benediktinerklöstern, so alle Gradualien und Antiphonare aus Amorbach,[15] die „lere von korgesang" aus dem Stephanskloster zu Würzburg,[16] der Ordinarius Divinorum aus dem Kloster Theres[17] und andere mehr.

Die Größe der mittelalterlichen Choralbücher ist sehr verschieden. Das Gewöhnliche ist Folioformat, d. i. eine Blattgröße von rund 30 × 20 cm. Die Chorbücher wurden stets von mehreren Sängern zugleich benutzt und mußten daher eine entsprechende Größe haben. Das Bestreben möglichst vielen ein gutes Mitlesen zu ermöglichen, führte zuweilen zur Herstellung

[15] Siehe Quellen und Literatur, M ch f 281—291. [16] M ch q 128 [17] M ch f 42.

von Riesenbüchern, deren auch die Universitätsbibliothek Würzburg eine Anzahl besitzt. Die Blätter eines Karmelitengraduales aus Neustadt an der Saale[18] sind beispielsweise 58 × 39 cm groß. Daneben gibt es aber auch zierlich kleine Codices zum Handgebrauche einzelner, etwa das Processionale einer Dominikanerin des St. Katharinenklosters zu Nürnberg,[19] das nur 10 × 7 cm mißt.

Auch der Umfang der einzelnen Bücher ist recht verschieden. Abgesehen von lückenhaften Codices und solchen, die ihrer Bestimmung zufolge weniger enthalten, wie etwa Totenoffizien, schwankt die Blattzahl von 120 bis 536. Die Handschriften der Würzburger Universitätsbibliothek sind alle neu foliiert, da die alte Zählung in den meisten Fällen nicht durchlaufend ist, sondern bei ev. Teilen des Buches (Commune Sanctorum, Proprium de Tempore) wieder von vorne beginnt.[20] — Die Chorbücher tragen, da sie meist täglich in Gebrauch waren, fast ausnahmslos die Spuren starker Benützung. Die meisten mußten mit der Zeit neu gebunden werden, und bei solchen Gelegenheiten teilte man gern ursprünglich allzu dicke Bücher in zwei Bände und ergänzte unbrauchbar gewordene Teile.[21] Zuweilen sind die Bücher bei einer solchen Neubindung an den Rändern

[18] M p th fm 19. [19] M p th d 5.

[20] Bei M p th fm 19 (s. o.) unterlief dabei ein kleines Versehen: die Zählung geht von 99 sofort auf 200. Bei einigen beschädigten Papier-Handschriften sind lose Blätter vereinzelt falsch eingelegt, wie sich aus dem Inhalt ergibt. (So in M ch f. 286, Antiphonale, Amorbach f. 37 und 38, in M ch f. 287, Ant. Amorbach f. 102 und 200). Aus inhaltlichen Gründen und der alten Zählung geht auch hervor, daß in M p th f m 15, Dominikaner-Antiphonale, außer den im handschriftlichen Zettelkatalog angegebenen Lücken noch zwischen f. 195 und 196 zwei und zwischen f. 207 und 208 sechs Blätter fehlen. Bei M p th f max. 24, Antiphonale Mainz, blieb ein Blatt zwischen f. 6 und 7 unbezeichnet.

[21] Z. B. M p th fm 14, Dominikaner-Graduale, es trägt f. 160v den Vermerk: „Divisus est liber iste anno M° CCCC° LXXVIII° per fratrem Valentinum pflueger de hagenowia. . .“ Ob es freilich, wie der Zettelkatalog sagt, ursprünglich mit M p th fm 13 zusammen ein Buch war, erscheint im Hinblick auf die alte Zählung zweifelhaft.

M p th f 158, Lectionarium, Stift Haug: die ersten 15 Blätter entstammen der Schrift nach dem 14. Jahrhundert (das Buch selbst dem 12. Jahrhundert).

M p th f 11, Lectionarium Herbipolense, 14. Jahrhundert, vier Teile: f. 1—97 ursprünglich, 14. Jahrh., f. 98—115 Zusatz, 14. Jahrh., f. 116—168 Zusatz, 17. Jahrh., f. 169—182 Zusatz, 17. Jahrh. (ergibt sich aus den alten Zählungen, bezw. der verschiedenen Schrift und Eintragungen).

M p th q 71, Officium Defunctorum, f. 12—20 ältester Bestandteil; f. 1—11 und 21—27 etwas spätere Zusätze (helleres Pergament, andere Schreibart, im alten Teil sind Radierungen zu sehen, auf den neueren Blättern nicht).

M p th f 164, Responsoriale, f. 36—95 ältester Bestandteil, f. 1—35 und 96—113 (Papier) aus späterer Zeit (andere Schrift, weniger Gebrauchsspuren).

stark beschnitten oder gar einzelne Teile falsch gebunden worden. Im Laufe der Zeit sind wohl auch einzelne herausgerissene Blätter und sogar größere Teile verloren gegangen, sodaß manche Codices leider erhebliche Lücken aufweisen. — Die Einbanddecken sind fast durchweg aus Holz, das mit weißem, seltener braunem, gepreßtem Leder überzogen ist. Die größeren Folianten tragen metallene, zum Teil kunstvoll gearbeitete oder schwer massive Eckbeschläge und Mittelschilder. Vielfach sind dieselben jedoch schon verloren gegangen, ebenso wie manche der Schließen aus Messing oder Lederstreifen. Viele der alten Chorbücher sind kunstvoll geschmückt mit farbigen, vergoldeten oder Bild-Initialen. In einigen Codices ist der vom Schreiber für die Initialen freigelassene Platz vom Illustrator nicht mehr ausgefüllt worden. Bei einem Karmelitengraduale aus dem 15. Jahrhundert sind die offenbar wertvollen Bildinitialen systematisch herausgeschnitten.[22] Ein sehr geschickter Illustrator des Klosters Ebrach, Fr. Sifridus Vitulus, hat sich selbt im Bilde verewigt. Auf f. 2 eines Graduale[23] zeigt ein 15 × 16 cm großes „M" den heiligen Andreas und durch Umschrift erkenntlich eben jenen Fr. Sifridus, der nach einer Eintragung auf f. 158: „Anno dmi M⁰ CCC⁰ tercio completum est hoc volumen a Sifrido Vitulo sub dno Hermanni abbate Eberacensi" auch der Schreiber des Graduale war. Zuweilen findet sich am Ende des Buches hinter dem Schreibernamen noch irgend ein frommer Zusatz, wie „scriptor mente pia petit unum Ave Maria"[24] oder „Vado mori. Alle hernach"[25] und ähnliches. Die Schlußschriften geben oft willkommenen Aufschluß über Alter und Herkunft einer Handschrift, wo sie fehlen, müssen paläographische und inhaltliche Gesichtspunkte maßgebend sein.[26]

[22] M p th fm 19. [23] M p th f 94. [24] M ch q 128, Varia opuscula, f. 184.

[25] M p th f 138, Ordinarius Divinorum, f. 166.

[26] So schließt Oberbibliothekar Dr. Ruland (handgeschriebener Zettelkatalog, a. a. O.), daß ein Missale (M p th f 173) aus Mainz stammt, weil in diesem Buch das Kirchweihfest in der Oktav von Mariä Heimsuchung steht. Das trifft tatsächlich beim Mainzer Dom zu, der am 4. Juli 1239 konsekriert wurde. Es findet sich übrigens zudem f. 34 eine Rubrik „In secunda missa in nativitate christi in ecclesia *maguntina*". — Ein anderes Missale (M p th f 51) hält Ruland für ein Kartäuserbuch, weil in ihm die Elevatio bei der Wandlung nicht erwähnt sei. Nun ist dies aber f. 76 und 77v doch der Fall und außerdem findet sich f. 112v das Fest der heiligen Scholastika, f. 114 v die Erwähnung S. Gertrudis und Ss. patris *nostri* Benedicti, ferner stehen f. 174v Orationes in consecratione virginum, sodaß das Buch sicherlich aus einem Benediktinerinnenkloster stammt; nachdem es noch dazu die gleiche Schrift und die gleichen Initialen wie die aus Dom stammenden Handschr. M p th f 171 und 172 (Vigiliae mortuorum) aufweist, dürfte wohl nicht mit Unrecht angenommen werden, daß das Missale nicht, wie Ruland meint, aus einem Kartäuserkloster, sondern aus St. Afra-Würzburg stammt.

Ihrem *Inhalt* nach sind die erhaltenen Chorbücher zu einem großen Teil Gradualien, d. h. sie enthalten die Gesänge für die Meßfeier. Ähnlich zahlreich vertreten sind Antiphonare oder Responsorialien mit den Gesangsteilen zum kirchlichen Stundenoffizium (Matutin, Laudes, Vesper, kleine Horen). Die Psalterien mit Psalmen und Gebeten des Breviers enthalten meist keine oder nur wenige Noten (gegebenenfalls Intonationen zu den Psalmen). Ähnlich ist es bei den Lectionarien, welche die Lesungen für die Messe (Episteln und Evangelienabschnitte) enthalten. Verhältnismäßig selten findet man in ihnen eine besondere Singweise für diese Stücke in Noten. Für besondere Zwecke gab es Bücher kleineren Umfanges, z. B. die Vigiliae mortuorum, in denen das Totenoffizium, oft auch die Requiemsmesse enthalten ist, oder Bücher, die nur für die Karwoche bestimmt waren mit den Lamentationen, Passionen und ähnlichen Gesängen. In einzelnen Orden hatte man auch kleinere, handliche Codices mit Gesängen zu den üblichen, damals noch häufigeren Prozessionen, sogenannte Processionalien oder auch Chordirektorien, wenn sie zugleich Zusammenstellungen von rubrizistischen Vorschriften enthielten.

Der spätmittelalterliche Choral in Mainfranken

Vorbemerkung: Zur Stilkritik des spätmittelalterlichen Chorals

Die Wurzeln der Gregorianik liegen in der Antike, ihre innere Entwicklungsfähigkeit reicht jedoch bis in das Mittelalter herauf. Bei der Begegnung mit dem germanischen Musikempfinden — „das vielleicht folgenreichste Ereignis der gesamten, jedenfalls der deutschen Musikgeschichte“ [1] — kam es in deutschen Landen zu einer nordischen Eigenbildung im gregorianischen Choral, dem sogenannten *germanischen Dialekt*.[2] Dieser besteht im Wesentlichen in der eigenen Behandlung der Halbtonschritte, indem etwa Sekunden der römischen Überlieferung (d-e, a-b) im germanischen Dialekt zu Terzen ausgeweitet werden. Zwar ist die germanische Fassung sicherlich jünger als die römische,[3] doch zeichnet sie sich im Vergleich zu jener durch die treuere Überlieferung der Melodien aus.[4]

Das Aufblühen der Mehrstimmigkeit um die Jahrtausendwende lenkte das Interesse des Musikers, auch des Kirchenmusikers, von der einstimmigen Vokalkunst des Chorals ab und den neuen Problemen zu. Im neunten Jahrhundert war es noch zu neuen choralischen Stilformen, den Tropen

[1] Moser H. J., Geschichte der deutschen Musik, 3 Bd. Stuttgart und Berlin 1930, I. Bd., S. 60.

[2] Vgl. hiezu P. Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien, 3 Bd. Leipzig 1911, 1912, 1921. II. Bd., S. 443 ff.

Derselbe, Das Graduale der St. Thomaskirche zu Leipzig, 2 Bände. Leipzig 1930, 1932. II. Band, Einleitung.

O. Ursprung, Die katholische Kirchenmusik. Handbuch der Musikwissenschaft (Bücken). Potsdam 1931, S. 49 ff. mit Hinweisen auf weitere Literatur S. 51.

Über die tiefere geistesgeschichtliche Bedeutung des germanischen Dialekts s. a. H. Sievers, Die lateinischen liturgischen Osterspiele der Stiftskirche St. Blasien zu Braunschweig. Dissert. Würzburg 1936, S. 7 ff.

[3] P. Wagner, Einführung, II., S. 447.

[4] Ebd. II., S. 443, III., S. 7.

und Sequenzen, gekommen,[5] aber bereits im 10. Jahrhundert läßt sich ein Absinken der künstlerischen Qualität in den noch entstehenden Neuschöpfungen des gregorianischen Chorals feststellen.[6] Sehr oft, nicht immer, werden die alten Stilcharakteristika verwischt und an die Stelle melodischer und rhythmischer Frische und Ursprünglichkeit treten Konstruktionen und gemachtes Pathos. Tonwiederholungen, Tonleitermotive, gebrochene Dreiklänge, kühne Sprünge, übermäßiger Umfang und häufige Dehnungen geben diesen choralischen Späterzeugnissen das Gepräge. Manche der aufgezählten Eigenschaften lassen erkennen, daß es sich hier vielfach bereits um eine von der Mehrstimmigkeit her komponierte Einstimmigkeit handelt. Oder aber die Werke verraten von vorneherein mehr den guten Willen als das musikalische Können des Schöpfers. Feinheiten in der Ausführung der Zierformen bei den Neumen und die alte Rhythmik waren von selbst durch die Diastematie verloren gegangen. Entgegen einem langsam sich anbahnenden Verfall entstand im 12. und 13. Jahrhundert unter dem Einfluß der jungen Reformorden, vor allem der Cistercienser, eine konservative Richtung in der Bewertung und Pflege des gregorianischen Chorals, die für die ursprüngliche Reinheit und sorgsamste Überlieferung der Melodien eintrat, und die sich innerhalb der Orden bis in das 17. Jahrhundert erhielt. Zu Beginn der Neuzeit setzte dann im Zusammenhang mit der Monodie und der klassischen Polyphonie eine ausgesprochene Kritik der Gregorianik ein, und zwar nicht nur von Seiten des weltlichen Musikers, sondern auch von höchster kirchlicher Warte aus. Ein Breve Gregors XIII. vom 25. Oktober 1577[7] wirft dem traditionellen Choral Unklarheiten (obscuritates), Barbarismen, Widersprüche (contrarietates) und überflüssiges Beiwerk (superfluitates) vor. Gemeint sind damit im einzelnen wohl Unklarheiten der Textunterlage oder Ungenauigkeiten der Notenschrift, Verstöße gegen die Prosodie, melodische Varianten und textliche Hinzufügungen (Tropen) oder Schlußverlängerungen (Melismen). Die Folge solcher Ausstellungen waren die sattsam bekannten „Choralreformen" des 17. Jahrhunderts, wie die bei uns weithin in Geltung gewesene Medicaea, mit ihrer rationalistischen Behandlung des

[5] P. Wagner, Einführung, I., S. 251 ff., II., S. 449 ff., III., S. 483 ff.
Vgl. dazu und zum Folgenden auch Ursprung a. a. O. S. 67 ff.; ferner Besseler H., Musik des Mittelalters und der Renaissance. Handbuch der Musikwissenschaft (Bücken). Potsdam 1931, S. 52, 84 ff.

[6] Wagner P., Zur spätmittelalterlichen Offiziumskomposition. Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 21. Jahrgang. Regensburg 1908, S. 13 ff.

[7] Mitgeteilt in Molitor Raph., Die Nachtridentinische Choralreform zu Rom, 2 Bände. Leipzig 1901 und 1902. I. Bd., Anhang S. 297.

Rhythmus, mit der schematisierten modalen Anlage und den berüchtigten „Vereinfachungen", d. i. willkürlichen Kürzungen von Melodien. [8]

Das ist in kurzen Zügen skizziert der allgemein choral-geschichtliche Hintergrund, auf dem nun das Besondere der Choralpflege in den mainfränkischen Kirchen aufgetragen werden soll. Ein weiteres Eingehen auf stilkritische Fragen erübrigt sich, da außer den allgemeinen Darstellungen bei Ursprung und Peter Wagner bereits eine Reihe Einzeluntersuchungen dieser Art vorliegen. Neben dem schon erwähnten Werk R. Molitors über die nachtridentinische Choralreform zu Rom sei noch hingewiesen auf seine grundlegende Veröffentlichung über deutsche Choralwiegendrucke [9] mit ebenfalls stilkritischen Bemerkungen zum spätmittelalterlichen Choral und zur spätmittelalterlichen Choralnotenschrift, ferner auf die Studie von C. H. Leineweber über das Graduale Junta 1611 [10] und die Werke von Marxer [11] und Sigl. [12]

[8] Molitor a. a. O., II. Bd., S. 1 ff.

[9] Derselbe, Deutsche Choralwiegendrucke. Regensburg 1904.

[10] Leineweber C. H., Das Graduale Junta 1611. Veröffentlichungen der gregorianischen Akademie, 4. Heft. Freiburg i. Schw. 1909.

[11] Marxer O., Zur spätmittelalterlichen Choralgeschichte St. Gallens. Veröffentlichungen der gregorianischen Akademie, 3. Heft. St. Gallen 1908.

[12] Sigl Max, Zur Geschichte des Ordinarium missae in der deutschen Choralüberlieferung. Veröffentlichungen der gregorianischen Akademie, 5. Heft. Regensburg 1911.

I. Der Choral beim Weltklerus

1. Zur Vorgeschichte

In den Gebieten am Rhein hatte das Christentum und christlicher Kult schon früh durch römische Kolonisten Fuß gefaßt. Die Entwicklung der Liturgie war nun in den ersten Jahrhunderten keine einheitliche gewesen, es lassen sich vielmehr vor Gregor I. vier verschiedene Liturgietypen in der lateinischen Kirche unterscheiden: der römische, der mailändische oder ambrosianische, der gallikanische und der spanische oder mozarabische.[1] Es ist nicht unwahrscheinlich, daß nach Trier und von da nach Mainz und Köln zuerst der ambrosianische Ritus kam, war doch der Vater des Ambrosius der höchste Militärbeamte in Trier,[2] und mailändischer Einfluß diesseits der Alpen reichte bis in das späteste Mittelalter.[3] Von ursprünglich ambrosianischem Gesang im würzburgischen Frankenland schreibt auch J. M. Zeller in seiner kurzen Darstellung des fränkischen Kirchengesanges.[4] Allerdings scheinen der vorgregorianisch-römische und der mailändische Choral einander sehr ähnlich oder gar gleich gewesen zu sein,[5] sodaß einzelne Reste des ersteren, die sich bis in das spätere Mittelalter erhielten, vielfach als ambrosianisch galten. Ob man nun für die rheinischen Gebiete eigentlich mailändischen Gesang oder den vorgregorianisch-römischen annimt — der sich dort bis in das 8. Jahrhundert seine Eigenart bewahrt oder auch eine Umwandlung zum „germanischen Dialekt" erfahren hatte —, soviel scheint jedenfalls sicher, daß die bestehende kirchenmusikalische Tradition durch St. Bonifatius im 8. Jahrhundert eine grundlegende Änderung erfuhr.[6] Dieser großzügige Orga-

[1] Wagner P., Einführung, I., S. 54 ff. Ursprung a. a. O., S. 43 ff.

[2] Ursprung, S. 44.

[3] Augsburg stand beispielsweise noch 1584 unter dem Erzbistum Mailand, siehe Moser, a. a. O., S. 78.

[4] Zeller J. M., Geschichte des Kirchengesanges in der Diözese Rottenburg, besonders im vormals würzburgischen, jetzt württembergischen Frankenland. Regensburg 1886, S. 1 ff.

[5] Wagner P., Einführung, I., S. 55.

[6] Ursprung, S. 47 f.

nisator erstrebte neben der kirchenpolitischen Einigung Deutschlands auch die Einheit in kultischen Dingen. Vom Heiligen Stuhl zum Primas für Deutschland bestellt, drang er auf Annahme des römischen Ritus und, was musikgeschichtlich äußerst bedeutsam ist, auf Einführung des romanischen Choraldialekts.[7] Diesen hatten die irisch-angelsächsischen Mönche, zu denen auch Bonifatius gehörte, bereits aus ihrer Heimat mitgebracht und verbreiteten ihn in den von ihnen missionierten Gegenden.[8] Eine besonders gewissenhafte Durchführung dieser liturgischen und kirchenmusikalischen Vorschriften darf man für das Mainzer Gebiet annehmen, dem Bonifatius selbst als Erzbischof vorstand. In der Folge wurden diese seine Bestrebungen tatkräftig unterstützt und weitergeführt durch die Liturgiepolitik der Karolinger.[9] Diese hatten erkannt, daß die Einheit ihrer Völker in liturgischen Dingen als wesentlicher Faktor auch zur politischen Einheit des Reiches beitrug und so förderten sie mit weltlichen Machtmitteln die Ausbreitung der römischen Liturgie und des römischen Gesanges. So war also von der Karolingerzeit an in unseren Gebieten der lateinische Choraldialekt in Geltung. Dieser hat sich nun, wie die aus späterer Zeit vorliegenden Zeugnisse dartun, nicht gehalten, sondern im Laufe der folgenden Jahrhunderte, vielleicht schon bald nach Karls des Großen Tod und dem Aufhören einer Überwachung durch die weltliche Obrigkeit setzte sich das deutsche Empfinden im Choralsingen durch — ob es vorher schon da gewesen oder jetzt erst von außen her auf diese Gegend übergriff, läßt sich vorderhand noch nicht feststellen. Das Eigenartige des germanischen Dialekts gegenüber der hergebrachten lateinischen Lesart wurde erkannt und empfunden und so kam es hier zu einer eigenen Namengebung: im Unterschied zum römisch-gregorianischen Choral nannte man die als neu empfundene Lesart *„mainzisch"*, bezw. die sich ergebende Mischung beider Dialekte den *„gregorianisch-mainzischen Choral"*.[10]

[7] Moser, a. a. O., I. Bd., S. 71.

[8] Annahme des lateinischen Kirchengesanges durch das Konzil von Cloveshoe (Glasgow) im Jahre 747. Siehe Wagner P., Einführung (im Folgenden nur mehr zitiert als W. P.), I., S. 230; vgl. auch II., S. 200, 205.

[9] Vgl. W. P., I., S. 233 ff. Moser, I., S. 72, 78. Ursprung, S. 47. Zeller, S. 1 ff.

[10] Oder sollte der Name „mainzisch" besagen, daß die germanische Lesart der Gegend *ursprünglich* eigen war? Zum erstenmal konnte ich den Ausdruck „mainzisch" in der „Manuductio ad Cantum Gregoriano-Moguntinum", Mainz 1672, feststellen (s. o., Quellen und Literatur, 3. Abschnitt).

2. Der Mainzer Choral

Nach Zeller (S. 1 ff.) ist es der *ambrosianische* Choral, der ursprünglich im Mainzer Gebiet in Geltung war und durch Karl den Großen verdrängt wurde; nach dessen Tod habe er sich jedoch „wieder eingeschlichen" und mit dem vorgeschriebenen römischen zum gregorianisch-mainzischen vermischt. Eine 1783 bei Joh. Jos. Alef zu Mainz erschienene „Koralschule" nennt den Mainzer Choral „neu" gegenüber dem „alten" gregorianischen und behauptet (S. 16), daß der mainzische Choral seinen Ursprung aus dem gregorianischen genommen hat, „daher er auch in den Koralbüchern Cantus Gregoriano-Moguntinus benamset wird, und mit jenem noch verschiedenes gemeinschaftlich hat, auch sich nur darin unterscheidet, daß er im Singen etwas flüßiger sey, als jener und die 8 Kirchen-Töne hier und da *in etwas veränderter* vorstelle", d. h. in Wirklichkeit ist der Mainzer Choral nichts anderes als die *germanische Lesart*, vermischt mit noch verhältnismäßig vielen lateinischen Versionen. Da er, wie die praktischen Zeugnisse ergeben, auch in Würzburg gesungen wurde, seien seine wesentlichen Merkmale kurz im Einzelnen aufgeführt.

a) Die Schrift

Die eben erwähnte „Koralschule" bemerkt (S. 16), daß sich der Mainzer Choral des Fünfliniensystems bedient gegenüber dem gregorianischen mit vier Linien. Dieses an sich unwesentliche äußere Kennzeichen tragen tatsächlich alle Handschriften und Drucke des Mainzer Gebietes. Von den Choralhandschriften der Münchener Staatsbibliothek und der Stuttgarter Landesbibliothek hat Sigl[11] festgestellt, daß sie weitaus in der Mehrzahl das Vierliniensystem aufweisen. Er bemerkt dazu, daß fünf Linien dem Choral ursprünglich fremd waren und erst aus der Mensuralmusik herübergenommen wurden. Das würde auf ein ziemlich spätes Aufkommen des Mainzer Chorals und damit des germanischen Dialekts (für unsere Gegend) schließen lassen.

Manche der älteren Bücher färben die C-Linie noch gelb, die F-Linie rot.[12] C- und F-Schlüssel stehen regelmäßig, oft auch der G-Schlüssel, und zwar meist in Form der betreffenden Buchstaben; nicht selten ist die F-Linie an Stelle des Schlüsselbuchstabens mit einem bloßen Punkt,

[11] a. a. O., S. 35.

[12] So M p th f 11 Lectionarium,
M p th fm 24 Antiphonale
M p th f 85 Missale
M p th q 71 Officium Def. z. T. (alle Handschriften aus dem 14. Jahr.).

oder Punkt mit (schräg nach unten auslaufendem) Nachstrich gekennzeichnet. — Von der gotischen Choralnotation, die durchweg angewandt ist und die sich im Laufe der Zeit zur eigentlichen Hufnagelschrift weiterbildete, gilt, was P. Wagner in seiner Neumenkunde ausführt.[13] So sind vor allem die Handschriften des 14. Jahrhunderts noch sehr reich an Formen, auch an liqueszierenden Noten. Sie zeigen neben Punctum und Virga, Pes und Clivis den Torculus und Porrectus, die Bistropha, Tristropha, Clivis strophica, den Pressus, Cephalicus und Epiphonus. Der Formenreichtum und die gute Gruppierung der Tonzeichen in den Handschriften wurde auch in die ersten Drucke übernommen, und was von den deutschen Choralwiegendrucken im allgemeinen hinsichtlich der Notation gilt, daß sie nämlich „abgesehen von Quilisma und Mora vocis ... sämtliche Elemente des traditionellen Chorals" enthalten und „einen würdevollen, ja glänzenden und musikalisch hochstehenden Gesang ermöglichen",[14] das gilt in besonderem Sinne von den Mainzer und auch Würzburger Drucken, die mit zu den ersten und besten gehören. Erwähnt seien der berühmte Würzburger Missaldruck des Jörg Reyser vom Jahre 1481,[15] das „*Missale* secundum usum ecclesie Herbipolensis summa cum diligentia revisum atque correctum immo et peroptimis caracteribus impressum ad honorem omnipotentis dei et totius celestialis curie"[16] und die „*Manuductio* ad Cantum Choralem Gregoriano-Moguntinum" Mainz 1672. Die letztere ist bei Molitor[17] angeführt mit dem Hinweis, daß sie besser sei als andere zeitgenössische theoretische Drucke, etwa Demantius 1656, Scheyrer 1663 und liturgische Bücher, wie das Directorium der Schweizer Benediktiner 1639 und 1692. — Freilich, trotz der sorgfältigen Schreibung, die der germanischen Notation im allgemeinen und damit auch den Mainzer Büchern eigen ist, ließ sich auch hier ein gewisser Verfall nicht hintanhalten. Die Formen in Handschriften und Drucken werden mit fortschreitender Zeit immer weniger und plumper. Die Beschaffenheit der Notation hängt eben stets eng zusammen mit dem Stand

[13] W. P., II., S. 336 ff. und 443. — Vgl. auch Wolf Joh., Handbuch der Notationskunde, 2 Bände. Leipzig 1913. I., S. 126, 159, 164 ff.

[14] Molitor, Choralwiegendrucke, a. a. O., S. 24.

[15] Vgl. dazu außer der eingehenden Behandlung bei Molitor noch Riemann H., Notenschrift und Notendruck (Festschrift C. G. Röder). Leipzig 1896, S. 59. — W. P., II., S. 344; Wolf, a. a. O., I., S. 162.

[16] Erwähnt bei Molitor, S. 52; vgl. dort auch die Tafeln III, IV, V; diese Notenbeispiele sind zwar drucktechnisch etwas verschieden, aber musikalisch, d. i. in Diastematie und Gruppierung denen des Würzburger Missale 1509 gleich.

[17] Molitor, Choralwiegendrucke, S. 10.

der Choralpflege. Zwar hat sich diese im Mainzer und überhaupt im rheinischen Gebiet, wie noch gezeigt werden wird, lange lebendig erhalten, aber das hinderte nicht, daß der Choral als solcher immer zeitfremder und schließlich nicht mehr verstanden wurde. Und dieses mangelnde Verständnis mußte sich naturnotwendig auch in der Aufzeichnung der falsch aufgefaßten und behandelten Melodien auswirken.

b) Das Eigentümliche der Lesart

Der Mainzer Choral steht im germanischen Dialekt. Dieser hat jedoch hier gegenüber dem von Bonifatius eingeführten römischen offenbar erst spät und nicht in der Konsequenz wie anderswo sich durchsetzen können, sodaß wir im mainzisch-gregorianischen Choral lateinische und germanische Varianten oft unmittelbar nebeneinander feststellen können. Das sei an einigen typischen Beispielen kurz veranschaulicht. Die Melodieformel des I. Choraltones, lateinisch: (c)-d-*a*-*b*-a, germanisch: (c)-d-*a*-*c*-a, die sehr oft am Anfang eines Gesangsstückes der dorischen Tonart steht,[18] kommt beispielsweise in ein und demselben Mainzer Antiphonale (M p th f m 24) nebeneinander vor:

f. 184	„Sapi*en*cia"	d-*a*-*b*-a	(lateinisch)
f. 314	„Marci*a*li"	c-d-*a*-*b*-a	(lateinisch)
f. 13	„Canite *tu*ba"	d-*a*-*c*-a	(germanisch)
f. 15	„Ave Ma*ri*a"	d-*a*-*c*-a	(germanisch)
f. 30	„Tecum prin*ci*pium"	d-*a*-*c*-a	(germanisch)

Der Tonschritt a-h lateinischer Version innerhalb des vierten Choraltones ist in diesem Buch manchmal beibehalten, manchmal auch zu a-c ausgeweitet: f. 4v. in der Finaldifferenz des Psalmes (secul*o*r*u*m amen) a-h, f. 50 an gleicher Stelle a-c, f. 30 in der Antiphon „Apud dominum" bei m*i*se*r*icordia a-h, f. 50 in der Antiphon „Rubum quem viderat" bei Laud*a*bilem a-c. Sehr bezeichnend sind in dieser Hinsicht Verbesserungen, die in einem Graduale des 14. Jahrhundert (M p th f 165) durchgeführt wurden. Sie bezweckten fast durchweg die Einführung einer germanischen Lesart und die Radierung läßt an vielen Stellen noch die ursprüngliche lateinische erkennen. So ist f. 96v. im Introitus „Statuit" bei der Stelle *et prin*cipem das frühere d-*e*-f ausgebessert in d-*d*-f; ebenso stand dort bei *in* aeternum früher *e*-f-g, jetzt *d*-f-g. Die Communio „Beatus servus" (ebenfalls noch f. 96v.) begann früher mit *e*-f, jetzt *f*-f. f. 115 v. ist

[18] S. W. P., II., S. 446, Beispiel „Gaudeamus" und „Statuit".

der Anfang des Introitus „Ego autem" noch zitiert mit *ee*-f-d-g, f. 105 dagegen, wohin verwiesen ist, steht verbessert: *ff*-d-g. Der nämliche Anfang des III. Modus ee-f-d-g bleibt auffallenderweise beim Introitus „Cognovi" f. 119 v. in der lateinischen Version ee-f-d-g stehen, und bei der erwähnten Communio „Beatus servus" (f. 96v) ist gar bei dominus die ursprünglich germanisch anmutende Lesart *a-c*cc in *a-h*hh ausgebessert! Außer solchen Stellen, die das eigenartige Nebeneinander beleuchten, ließen sich noch eine Menge anderer anführen, die innerhalb des germanischen Dialektes etwa die typischen Sekundschritte (d-e, a-b, a-h) des römischen beibehalten und nicht zur Terz ausbiegen, ohne daß sich das gleichzeitige Vorkommen auch des Terzschrittes in einem analogen Fall feststellen ließe. So ist in dem oben erwähnten Antiphonale (M p th fm 24) f. 20 in der Antiphon „O Sapientia" und f. 50 in der Antiphon „Ecce Maria" (beide im II. Modus) sehr oft das Intervall d-e statt germanisch d-f. f. 28 in der Antiphon „Quem vidistis" (VI. Modus) bei annunti*a*te e-f-d, statt germanisch d-f-d. f. 29 in der Antiphon „Hodie Christus natus est" stets a-b statt germanisch a-c (*Christ*us, app*a*ruit, c*a*nunt, le*tantur*). Das ebenfalls erwähnte Graduale (M p th f 165) hat f. 11v im Introitus der dritten Weihnachtsmesse „Puer natus est" bei im*p*erium noch c-d-f-*e*-f (VII. Ton), wo ein Missale des nämlichen Jahrhunderts (M p th f 85) c-d-ff hat. In einem Totenoffizium (M p th f 71, 14. Jahrhundert) steht f. 5v. bei d*o*min*e* zweimal a-b-a statt germanisch a-c-a, f. 26 bei d*o*mine, *i*n et*e*rne jeweils d-e statt d-f. Die Beispiele dieser Art ließen sich noch vermehren, sie erscheinen jedoch weniger bezeichnend als die oben angeführten typischen des Nebeneinander, bezw. die Radierungen, die das allmählliche Vordringen des germanischen Elementes und die Auseinandersetzung mit dem eingewurzelten römischen dartun.

c) Treue und Fortbestand der Überlieferung

Als Merkmal des Mainzer Chorals muß schließlich auch noch sein Konservativismus und seine lange Lebensfähigkeit genannt werden. Schon die Betrachtung der Notenschrift ließ darauf schließen, daß der deutschen Überlieferung im allgemeinen eine größere Treue zuerkannt werden muß als der gleichzeitigen in romanischen Ländern.[19] Als Zeichen von Gewissenhaftigkeit mögen die *Tonartbuchstaben* angeführt sein, die sich in zwei Würzburger Handschriften des 14. Jahrhunderts finden.[20] Seit dem

[19] W. P., II., S. 443.
[20] M p th f 165 Graduale Stift Haug; M p th f 168 Directorium chori, Dom.

10. Jahrhundert etwa hatte sich von St. Gallen aus der Brauch verbreitet den Modus durch einen Vokal zu charakterisieren.[21] Von praktischer Bedeutung ist dies noch bei dem einen der beiden Würzburger Bücher, einem Direktorium des Domchors, das gelegentlich einige Melodien in unlinierten diastematischen Neumen andeutet, insbesondere Finaldifferenzen der angeführten Psalmen. Bei dem anderen, einem Graduale aus Stift Haug, das auf fünf Linien notiert ist, wären die (auf den ersten zwanzig Blättern etwa) am Rande vermerkten Tonartbuchstaben an sich nicht mehr notwendig.

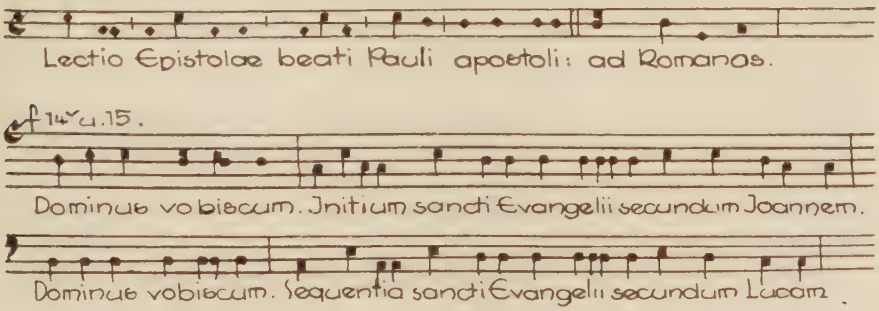
Das nämliche Graduale aus Stift Haug möge auch die getreue *melodische Überlieferung* des Mainzer Chorals noch im 14. Jahrhundert dartun. Seine Melodien sind, verglichen mit den bestüberlieferten des Graduale Vaticanum, ohne jegliche Verkürzung oder Verstümmelung aufgezeichnet. Stellenweise bemerkt man Rasuren, durch die später etwa eine Bi- oder Tristropha zu dem einfachen Wert reduziert wurde. Stereotype Melismen, etwa am Ende der Allelujaverse oder der Gradualresponsorien sind nicht immer ausgeschrieben, eine Erscheinung, die man in vielen Handschriften des Mittelalters trifft und die nur beweist, daß die betreffenden Gesänge allgemein bekannt und geläufig waren.[22] Gelegentliche Varianten gegenüber der Vatikanischen Ausgabe sind teils durch den germanischen Dialekt, teils durch spätere Radierungen bedingt. Die ersten zehn Gradualresponsorien des Stift Hauger Graduales wurden, um die Zuverlässigkeit der Überlieferung zu prüfen, hinsichtlich der Anzahl ihrer Melodienoten mit den entsprechenden Stücken des Graduale Vaticanum verglichen. Es handelt sich um die Gradualresponsorien: Universi f. 3, Ex Syon f. 3v, Qui sedes f. 4v, Tollite f. 5, Prope est f. 5v, Ostende nobis f. 6, A summo celo f. 6v, In sole f. 6v, Domine Deus virtutum f. 6v, Excita Domine f. 7. Dabei ergaben sich folgende Zahlen:

	Grad. Vat.	St. Haug	Differenz	
Universi	188	182 (185)	— 6 (— 3)	(3 rad. noch erkennbar)
Ex Syon	274	217	— 3	
Qui sedes	132	132	0	
Tollite	279	280	+ 1	(ohne Schlußmelisma)
Prope est	230	227	— 3	
Ostende	258	259	+ 1	(ohne Schlußmelisma)

[21] W. P., II., S. 248, auch für das Leipziger Graduale, a. a. O., I., S. XII als Eigenheit festgestellt.
[22] W. P., II., S. 437.

	Grad. Vat.	St. Haug	Differenz	
A summo	245	246	+ 1	(ohne Schlußmelisma)
In sole	236	237	+ 1	(ohne Schlußmelisma)
Domine	210	207	— 3	
Excita	312	307 (310)	— 5 (— 2)	(3 Radierungen)

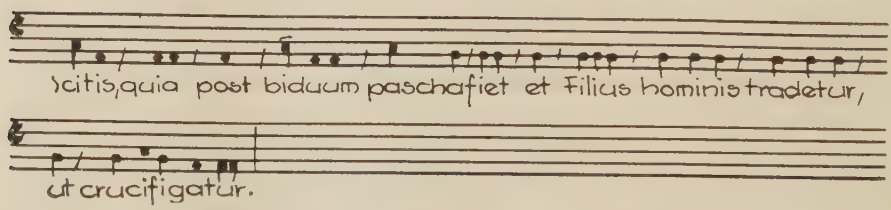
Diese Zahlen zeigen deutlich, daß es sich hier lediglich um Varianten, nicht aber um Kürzungen handelt.

Der stark konservative Zug in der deutschen Tradition läßt sich besonders im Hinblick auf die *Lektions-* und *Orationstöne* erkennen. Bei der formalen Behandlung derselben im dritten Band seiner „Einführung" nimmt Peter Wagner wiederholt Gelegenheit auf diese Erscheinung hinzuweisen.[23] Diese Feststellungen werden auch durch unsere Codices im Mainzer Choral bestätigt. Ein Lectionarium Herbipolense des 14. Jahrhunderts (M p th f 11) zeigt in seinen Singweisen für Episteln und Evangelien das gleiche charakteristische Spielen um den Halbton wie die angeführten Beispiele bei Peter Wagner (3. Band, S. 45 und 51). Besonders bezeichnend ist auch hier der Schluß auf dem Semitonium unter der Tuba. Es möge hier der „Modus Intitulandi Epistolas" wie im Codex f. 13 auf drei Zeilen folgen, ferner die beiden Melodieschemen für den Evangeliumston. Das erste der Beispiele wie in der Handschrift auf fünf, das zweite auf vier Linien notiert.

Der erste der Evangeliumstöne hat nach dem Beispiel den Umfang einer kleinen Terz, der zweite den einer großen — oder sollte der Punkt mit Nachstrich, der die F-Linie bezeichnet, versehentlich eine Zeile zu

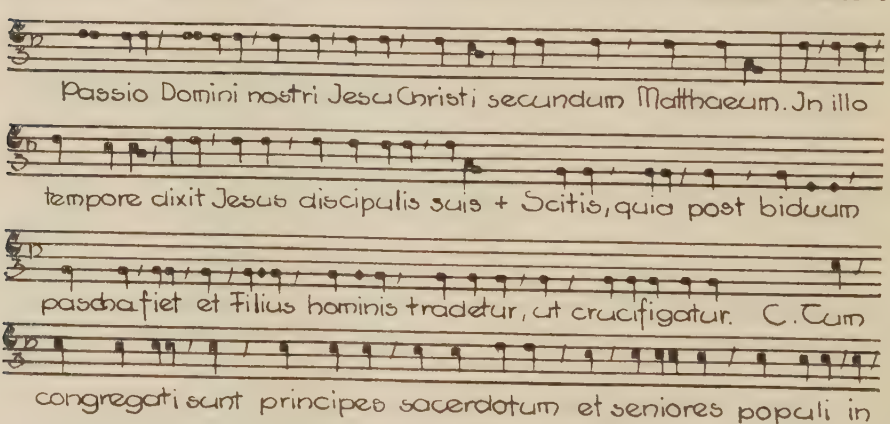
[23] S. 45 Epistelton in Trierer Handschriften (Kompromiß zwischen älterer subtonaler und neuerer subsemitonaler Praxis). — S. 51 das Gleiche für einen Evangelienton in Trierer Handschriften. — S. 78 die ältere Weise der Praefatio solemnior in Trier, Köln und Mainz.

hoch geraten sein? Dann würden sich die beiden Sangesweisen nur im mehr oder weniger feierlichen Einleitungsgruß des Dominus vobiscum unterscheiden. — Der nämliche Codex enthält ab f. 115 auch die Passionen nach den vier Evangelisten, die aber wohl erst im 17. Jahrhundert hinzugeschrieben wurden. (Nach einer Notiz auf der Innenseite des Deckels war das Buch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts im Besitz des Würzburger Domorganisten und Domvikars Kilian Heller.)

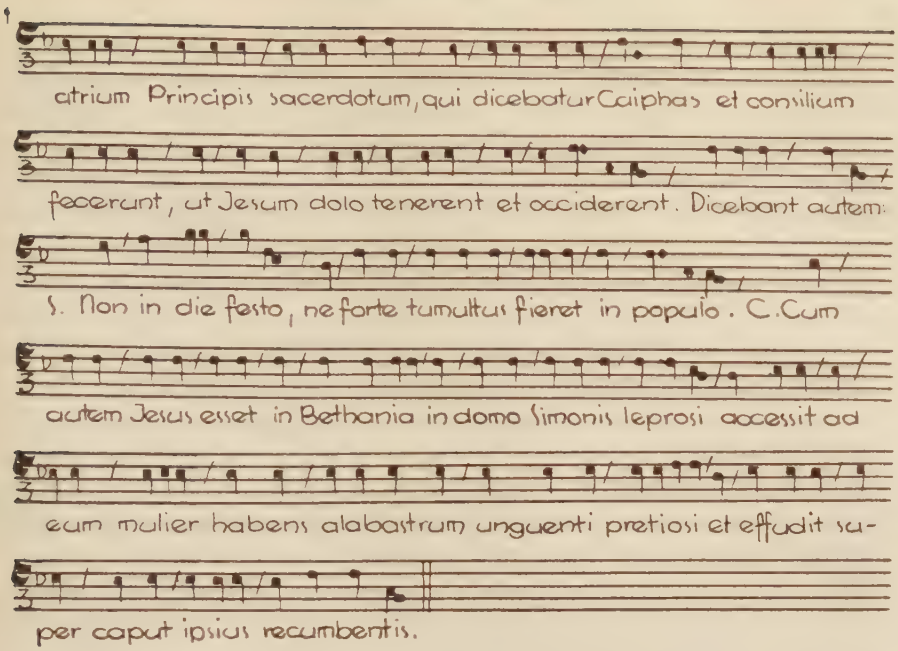
Die Melodien zu den Passionen sind äußerst ärmlich. Der Chronista singt ohne Initium auf Tuba c, kleine Interpunktionen werden durch Terzfall, der Satzschluß durch eine Quint abwärts gekennzeichnet. Die gleiche „Melodie" hat eine Quart höher die Turba. Die Partie Christi geht in ihrer melodischen Struktur zurück auf die Lektionstöne des 14. Jahrhunderts im gleichen Buch. Also beispielsweise:



In den von dem erwähnten Kilian Heller 1671 in Druck gegebenen „Lamentationes et Passiones" [24] steht noch eine andere Singweise der Passionen, bei denen umgekehrt die Partien Christi ganz einfach und schlicht nur die kleinen Interpunktionen durch Terzfall anzeigen gegenüber den melodisch etwas reicheren Weisen des Chronisten auf Tenor c

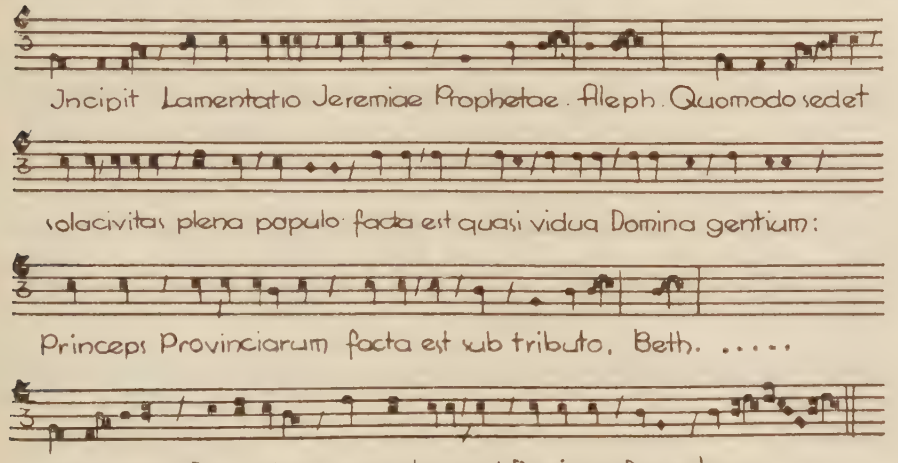


[24] S. o., Quellen und Literatur, 3. Abschnitt.



und b und der Synagoge auf c und dem oberen f. Da sie heute in den offiziellen Büchern nicht mehr in Gebrauch sind, sei der Anfang hier mitgeteilt. (Notenbeispiel siehe vorhergehende Seite!)

Auch die schönen, durch die allgemeine Annahme des römischen Tones leider außer Gebrauch gekommenen Lamentationes Jeremiae aus dem nämlichen Buch seien hier im Schema, mit Anfang und Schluß, wiedergegeben.



Eine ganze Sammlung von Orations- und Lektionstönen bietet die „Manuductio ad Cantum choralem Gregoriano-Moguntinum" (a. a. O.). Auch hier finden sich als Zeichen konservativer Haltung viel subtonale Reste einer älteren Praxis oder Kompromißformen. So hat die Tuba zu den Versikeln des Offiziums häufig den Ganzton unter sich und den Halbton über sich, z. B. (Seite 38): Domine labia mea aperies, aber auch
e e e e ee ef f f dd

Deus in adju-to-rium meum intende. Das dreimal wiederholte Deus in ad-
ff f f f fgff f f f ef f

jutorium nach dem Martyrologium der Prim wird die ersten beiden Male subtonal (S. 85): Deus in adjutorium meum intende, das drittemal da-
ee e e ee ee ee f f d

gegen subsemitonal ganz auf f gesungen (S. 86). Die Benediktionen der Prim (S. 92) und der Komplet (S. 117) stehen auf der ganz seltenen Tuba g. Die *Orationen* haben als Tenor e, der vom Initium d aus erreicht wird und sich bei Interpunktionen zum f erhebt, z. B. (S. 108):
Excita quaesumus Domine potentiam tuam et veni, ut ab imminentibus
dd e e ee e e ee e e e e ee ee e ef f d e e e ee e e

peccatorum nostrorum periculis te mereamur protegente eripi, te libe-
e e c e e e e e e e e e e e e e e e e e e ef f f d e e

rante salvari. Qui vivis et regnas cum Deo Patre in unitate Spiritus
e e eef f f d e e e e e e e ee e e e e e e e e ee e e

Sancti Deus per omnia saecula saeculorum. Amen.
e e eef f d ee ee ee e e e e eef f e ef

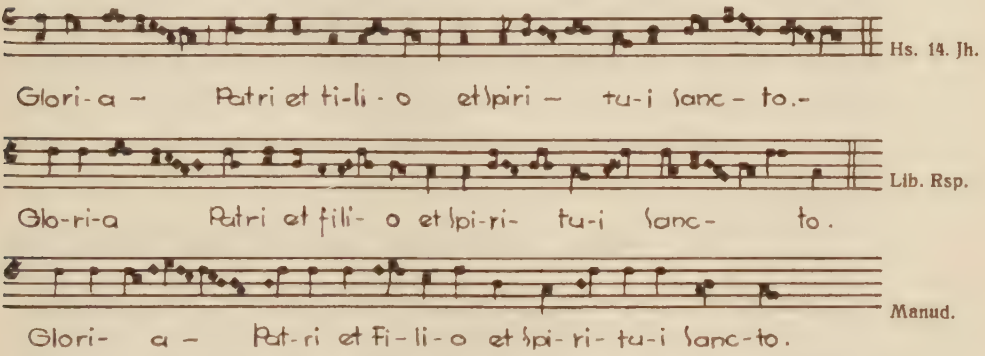
Die *Lektionen* des Offiziums (S. 45 ff.) sind subsemitonal auf Tuba f ohne Initium. Mediatio (kleine Interpunktion) f-g, Finalis (Satzschluß) f g-c (Quint abwärts). Finalis bei einsilbigen Wörtern: f g e f, z. B. „Locutus est". Das Gleiche gilt für das Evangelium der Matutin (S. 48). Die Lektionen des Totenoffiziums und der Karwoche haben eine besondere Finalis, z. B.: et si mane me quae-si-eris non subsistam (S. 59). Epistel
f f f f f f ggg g ga g gf f

und Evangelium der Messe (S. 128) sind subtonal: Tuba e, Initium d (oder efd e e e e . . .), Mediatio (kleine Interpunktion) e-f, Finalis (Satzschluß): . . . innotescant apud Deum, am Schluß der ganzen Lesung
e e e f fg f d f

nach der Satzschlußfinalis noch (z. B.): . . . in Christo Je-su Domino
f f f deff e e e e

nostro.
e eef

Die von Peter Wagner beschriebene feierliche Form der Präfation [25] fand sich in einem handschriftlichen Missale des 14. Jahrhunderts [26] und in dem Würzburger Missaldruck vom Jahre 1509. Gerade in solchen Orations- und Lektionstönen mehr syllabischer Natur hat sich der Mainzer Choral seine gute Überlieferung weit in die Neuzeit herein bewahrt, wie die oben angeführten „Lamentationes et Passiones" beweisen. Auch der von Michael Hermesdorff herausgegebene „Accentus der trierischen Kirche", [27] der unter anderem auch die erwähnte feierliche Präfation (S. 10) und die bei Peter Wagner zitierten Beispiele der Epistel- und Evangeliumstöne enthält (S. 7), ist ein Beleg dafür. Freilich gingen die Jahrhunderte des ausgesprochenen Choralverfalls auch am Mainzer Choral nicht spurlos vorüber, worauf schon bei der Behandlung der Notenschrift hingewiesen wurde. Man verlor auch hier den Sinn für die reiche Melismatik und kürzte überkommene Melodien, wie das folgende Beispiel zeigt. Es seien nebeneinander gestellt: die Singweise zum Gloria Patri der Matutinresponsorien im VIII. Modus nach dem Liber Responsorialis, [28] das die lateinische Version veranschaulicht; das gleiche nach einem Mainzer Antiphonale des 14. Jahrhunderts [29] mit der germanischen Lesart, die sich hier außer den typischen Verschiedenheiten der Halbtonbehandlung auch noch durch Varianten am Anfang und Schluß unterscheidet, jedoch nach Notengruppierung und Textverteilung noch in guter Tradition steht, und schließlich nochmal das nämliche nach der Manuductio 1672, S. 30.



Man beachte außer den auffälligen Kürzungen auch die verschiedene Schreibung des Melisma über der letzten Silbe des ersten Wortes (Gloria), im ersten Falle ist die Gruppierung noch sinnvoll rhythmisch, im anderen

[25] W. P., III., S. 76. [26] M p th f 85, f. 98. [27] Trier 1884.
[28] Solesmes 1895, S. 51. [29] M p th fm 24, f. 1v.

waltet nur noch die mechanische Schreiberregel: die höchste Note muß jeweils als Virga geschrieben werden, alle anderen dazugehörigen werden Punkte. Ferner wurde bei Filio die Notengruppe von der zweiten auf die betonte erste verlegt.

Diese Änderung der Textverteilung bemerken wir neben noch anderen Verfallserscheinungen auch in der „Koralschule" (a. a. O.). Auch hier möge ein Vergleich mit der älteren Lesart des oben angeführten Antiphonales aus dem 14. Jahrhundert das Vorgehen veranschaulichen. Den einzelnen Silben der Antiphon „Iste Joannes" sind die Noten der Handschrift (f. 40v.) und der Koralschule (S. 74) untergeschrieben, woraus ersichtlich wird, wie in letzterer die Notengruppen bewußt auf betonte Silben gelegt wurden.

Der Koralschule ist auch bereits gänzlich der Sinn der psalmodischen Finaldifferenz: melodische Überleitungen zum Anfang der Antiphon zu sein, verloren gegangen; denn sie erwägt (S. 97/98), ob dieselben „zum Unterschied der Festen blos erfunden" oder „von des Koralsetzers Willkühr" bestimmt oder „von ihren Antiphonen regieret" würden. Von den vier Differenzen des IV. Tones heißt es: „in dem hohen Domstifte zu Maynz, sowie anderswo, wird außer der dritten Differenz das ganze Jahr hindurch nur die gemeine (= I. Differenz) blos allein gesungen."

Es ginge über den Rahmen der vorliegenden Arbeit hinaus zu untersuchen, wie sich der Mainzer Choral bis in das 19. Jahrhundert auch in Bezug auf Verfallserscheinungen von den Reformchoralausgaben unterschied. Nur das sei unter dem Gesichtspunkt des Fortbestandes der Tradition noch kurz bemerkt, daß sich der germanische Choraldialekt in den rheinischen Gegenden noch am längsten zu erhalten wußte.[30]

Iste est Joannes qui supra pectus Domini

Koralschule g c d ddac a a a a a a a a a
Hs. 14. Jh, g g g gdac a a a a a a a g a

(in coena) recubuit, beatus apostolus, cui

f ga fe d df f fə ddf f dc d c d
f g a f gafe d d df ff fe de fd c c c d

revelata sunt secreta coelestia.

f f fg f f f fe g fe d cdd
f f fg f f f fe g fe dc ddd

Das Tridentinum veranlaßte nur Vereinheitlichungen textlicher Art und überließ kirchenmusikalische Fragen den Entscheidungen eigener Pro-

[30] Vgl. W. P., II., S. 447; Ursprung, a. a. O., S. 47 und 199; Zeller, a. a. O., S. 15 und 46.

vinzialsynoden. Das Würzburger Subsidium chorale aus dem Jahre 1749 verrät uns beispielsweise, daß der Choral im 18. Jahrhundert eigentlich noch vorgeschrieben war, wenn es in der zweiten Instruktion für die Chor- und Schulrektoren bestimmt: wo „Figural-Gesang und wohlbestellte Music nicht ordentlich und mit gantzer Auferbauung kan vollführet werden", soll das ganze Jahr nach dem vorgeschriebenen Choral gesungen werden. „Im Fall aber an einigen Orthen die größere Choral-Bücher annoch vorhanden seynd, und ein mehreres, als in diesen Neuen Auszug enthalten, bißhero in löblicher Übung gewesen ist, solle man hierdurch zu keinem Abbruch veranlasset werden." So konnten sich regionale Eigenheiten in Trier, Köln, Mainz und an anderen Orten bis 1888 erhalten. Häufig wiederkehrende Teile des Ordinarium missae z. B. wurden in fränkischen Gebieten Volksgesang, und der alte Choral in lateinischer Sprache galt als feierlicher und erbaulicher als der deutsche Kirchengesang, dessen allgemeine Einführung man geradezu als häretisch betrachtete. Weil aber schließlich die deutschen Gesangbücher einerseits befohlen wurden, andererseits für das, was an Choralgesang bleiben durfte und mußte, Eigendrucke zu teuer gekommen wären, so starb der Choral als Volksgesang aus, und als liturgische Bücher wurden von den achtziger Jahren an die billigen, aber schlechten cäcilianisch-medicäischen Ausgaben benutzt. Nur in einem einzigen Dorf des Rheingaues, in Kiedrich, hat sich der germanische Choraldialekt bis zum heutigen Tag lebendig erhalten.[31] Die ganze Gemeinde singt dort noch das Ordinarium missae, die Vesper und Komplet nach dem Alt-Mainzer Choral, d. i. in germanischer Lesart und zwar nach den Mainzer Choraldrucken, die um 1670 durch den Würzburger Kilian Heller besorgt wurden.[32]

3. Die spezifisch würzburgischen Zeugnisse

Alle für das Mainzer Gebiet erreichbaren Quellen, besonders handschriftlicher Art, die im Gebrauch des Weltklerus waren, tragen gewisse einheitliche Züge, die sich unter dem Begriff des Mainzer Chorals zusammenfassen lassen. Derselbe sollte im Vorhergehenden wissenschaftlich hinreichend charakterisiert werden; eine umfassendere oder gar erschöpfende Behandlung war im Rahmen dieser Arbeit nicht beabsichtigt. Nur

[31] Nach zuverlässigen Berichten. Vergleiche auch den Artikel „Choral in einem Rheingaudorf" in „Junge Front", Wochenschrift junger Deutscher, 4. Jahrgang, Nr. 25. Düsseldorf 1935.

[32] S. o., Quellen und Literatur, 3. Abschnitt.

insofern auch der in Würzburg gesungene Choral zur Gattung des Mainzer gehört, mußte dieser berücksichtigt und geschildert werden. Man kann vom Würzburger Choral nicht behaupten, daß er innerhalb des Mainzer etwa eine besondere Art darstelle, dafür war der Zusammenhang mit der Metropole Mainz zu eng, und die Gestaltung der Liturgie und der kirchenmusikalischen Praxis zu einheitlich. Immerhin verdienen die wenigen würzburgischen Zeugnisse in dieser lokalgeschichtlichen Studie ein näheres Eingehen; zum Teil wurden sie bereits zu Belegen für den Mainzer Choral herangezogen.

An Würzburger Choral-Handschriften konnten abgesehen von denen aus Klöstern insgesamt noch sieben aufgefunden werden. Sie befinden sich sämtlich im Besitz der Universitätsbibliothek. Es sind folgende: ein Directorium chori,[33] ein Lectionarium[34] und drei Totenoffizien[35] aus dem Dom, ein Lectionarium[36] und ein Graduale[37] aus Stift Haug. Das Directorium chori aus dem Dom und das Lectionarium aus Stift Haug bieten wegen der verschwindend wenigen Notenbeispiele keinen Anhaltspunkt für musikgeschichtliche Erkenntnisse. Das Lectionarium aus dem Dom[34] ist in seiner Bedeutung bei den Lektionstönen des Mainzer Chorals bereits gewürdigt; auch die aufschlußreiche Notiz Kilian Hellers auf der Innenseite des Rückdeckels ist erwähnt worden. Das Officium defunctorum des 14. Jahrhunderts[35] gehörte nach dem handschriftlichen Zettelkatalog der Universitätsbibliothek früher dem Domchor. Die beiden anderen Totenoffizien des 15. Jahrhunderts[35] stammen bestimmt aus dem Würzburger Dom: das erste der beiden inhaltlich identischen von gleicher Hand geschriebenen Bücher trägt auf der Innenseite des Vorderdeckels zweimal den Eintrag: Summi templi Herbip. Ad chorum D. Decani pro coralibus. Eine auffallende inhaltliche Besonderheit, die allen drei Büchern gemeinsam ist, bestätigt die Vermutung, daß auch die Handschrift des 14. Jahrhunderts dem Domchor gehörte. Die Antiphonen sind nämlich in diesen Büchern nach Art der gewöhnlichen Versikel behandelt, d. h. sie werden auf nur einem Ton mit kleinem Terzfall am Ende gesungen.[38] An Radierungen in der Handschrift des 14. Jahrhunderts erkennt man, daß dies nicht die ursprüngliche musikalische Fassung der Antiphonen war, diese erstreckte sich vielmehr, wie noch zu sehen ist, auf einen Ton-

[33] M p th f 168, 14. Jahrhundert.
[34] M p th f 11, 14. Jahrhundert.
[35] M p th q 71, 14. Jahrhundert, M p th f 171 und 172, 15. Jahrhundert.
[36] M p th f 158, 12. Jahrhundert.
[37] M p th f 165, 14. Jahrhundert. [38] Vgl. W. P., III., S. 8.

raum von mindestens einer None, auch kann man noch deutlich Neumengruppen erkennen. Als Tuben der vereinfachten Form kommen c, b und f vor. In M p th f 171 stehen f. 30v. nach der Rubrik „In peractione solemni pro defunctis" die Antiphonen in ihrer eigentlichen Melodie. Das läßt darauf schließen, daß man bei dem häufig zu persolvierenden gewöhnlichen Totenoffizium den Ritus möglichst vereinfachen wollte und nur bei besonderen Anlässen die Antiphonen feierlich sang. Außerdem wäre denkbar, daß man den nicht musikalischen Domherren das Mitsingen bei den Antiphonen durch die Vereinfachung der Form erleichtern wollte. Vielleicht ist auch die Rubrik (f. 31, 31 v und 32) „Chorus sine notis dicit" so zu begründen. Diese bezieht sich nämlich jeweils nur auf die zweite Hälfte eines Versikels (eben die Chorantwort auf den oder die Vorsänger), dessen erste Hälfte in Noten ausgesetzt ist. Die Melodie ist freilich so einfach, daß man sich fast scheut, diesen Grund anzunehmen: Requiem eternam dona eis Domine, Antwort „sine notis" Et lux per-
f ff f f f f f fe d d d
petua luceat eis.

Eines der wichtigsten und aufschlußreichsten Zeugnisse für die spätmittelalterliche Choralgeschichte Würzburgs ist das Graduale des 14. Jahrhunderts aus dem Kollegiatsift Haug.[39] Es zeichnet sich aus durch seinen Reichtum an Tropen und Sequenzen. Tropiert sind sowohl eine Reihe von Stücken des Proprium missarum wie des Ordinarium missae. Man kann zweierlei Arten unterscheiden:[40] textlich und musikalisch selbständige Einleitungen und Einschiebungen sowie textliche Zusätze, die einzelnen

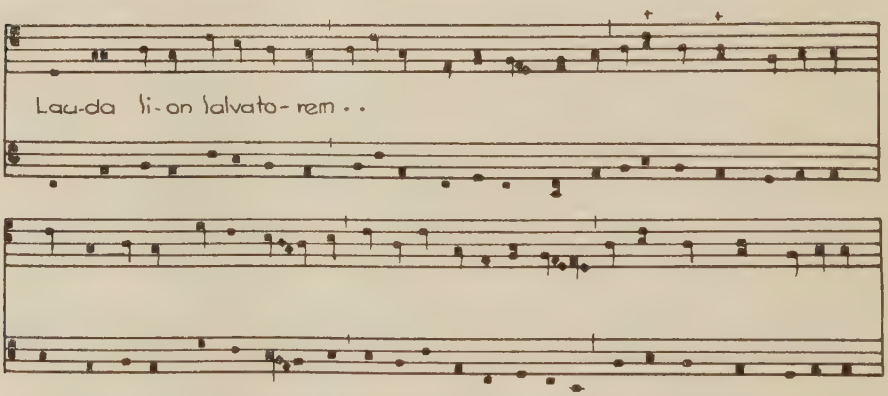
[39] M p th f 165. Es ist 31½ × 23 cm groß und umfaßt 180 Blätter. Fol. 1 und 2, 178 und 179 stammen von anderer Hand, f. 49, 57, 80, 125 sind spätere Beifügungen, zwischen f. 137 und 138 und 150 und 151 fehlen einige Blätter. Die Initialen sind rot und blau, an größeren Festen reicher verziert, zum Teil mit Randleisten für das ganze Blatt. Der mit dünnem, braunem Leder überzogene Holzband ist ziemlich beschädigt und wurmstichig; Randleisten und zwei Schließen sind aus Messing. Der Rücken trägt unten die Signatur und oben einen Zettel mit der Aufschrift „liber choral mstm memb." Das Buch stammt nach Ruland aus der Chorbibliothek von Stift Haug; dafür spricht auch der Nachtrag f. 177v, ein eigens komponiertes Alleluja mit Vers zum heiligen Johannes Baptist, der bekanntlich in Stift Haug Kirchenpatron ist. — Den Inhalt des Buches bildet f. 3—96 das Proprium de Tempore, f. 96—126 das Proprium Sanctorum; f. 126 steht das Officium „In Dedicatione ecclesiae", f. 126v „De domina nostra", f. 128 „Officium pro defunctis", f. 134 wohl als Nachtrag je ein Alleluja mit Vers von Johannes Ev., Stephanus und Ss. Innocentes, f. 135—139 Episteln und Evangelien in Noten, daran schließt sich f. 140—150 das Ordinarium missae mit 14 Singweisen des Kyrie, und den Schluß bildet ab f. 150 das Sequentiar mit 45 Sequenzen.

[40] Vgl. W. P., I., S. 277 ff.

Melismen syllabisch unterlegt werden. Diese Art ist vor allem in Stücken des Ordinarium missae vertreten.

Die Sequenzen stehen wie das ganze Buch im germanischen Dialekt, und zwar haben die Melodien meist noch die ältere, reichere, noch nicht zurecht gesungene Form. Die Vergleichsmöglichkeiten sind in diesem Fall gering, da durch das Tridentinum die Zahl der heute noch in der Liturgie zugelassenen Sequenzen auf fünf beschränkt wurde und infolgedessen im Graduale Vaticanum nicht mehr enthalten sind. Von diesen fünf Sequenzen des Graduale Vaticanum sind „Stabat mater" und „Dies irae" in unserem Buch nicht enthalten. Die Ostersequenz „Victimae paschali laudes" steht f. 154 genau in der germanischen Fassung wie sie bei Sievers[41] mitgeteilt ist. Die gleiche reicher entwickelte Melodik bestätigt sich bei den zwei anderen noch vergleichbaren Sequenzen „Lauda Sion" und „Veni, Sancte Spiritus", deren Anfänge denen des Graduale Vaticanum gegenübergestellt seien. Die hier noch nicht zurecht gesungene Melodie des „Lauda Sion" ist zwar nicht so straff und ausgeglichen wie die römische, mildert aber in ihrer deutschen Version andererseits gewisse Herbheiten etwa des Tritonus. — Die Pfingstsequenz auf f. 179 v scheint der Schrift nach ein etwas späterer Nachtrag zu sein. Sie entspricht dem Alleluja auf der gleichen Seite und ist in ihrer melodischen Fassung bereits ein Mittelding zwischen der ursprünglichen, die sich in einem Missale des gleichen Jahrhunderts fand[42] und der abgeschliffenen des Graduale Vaticanum.

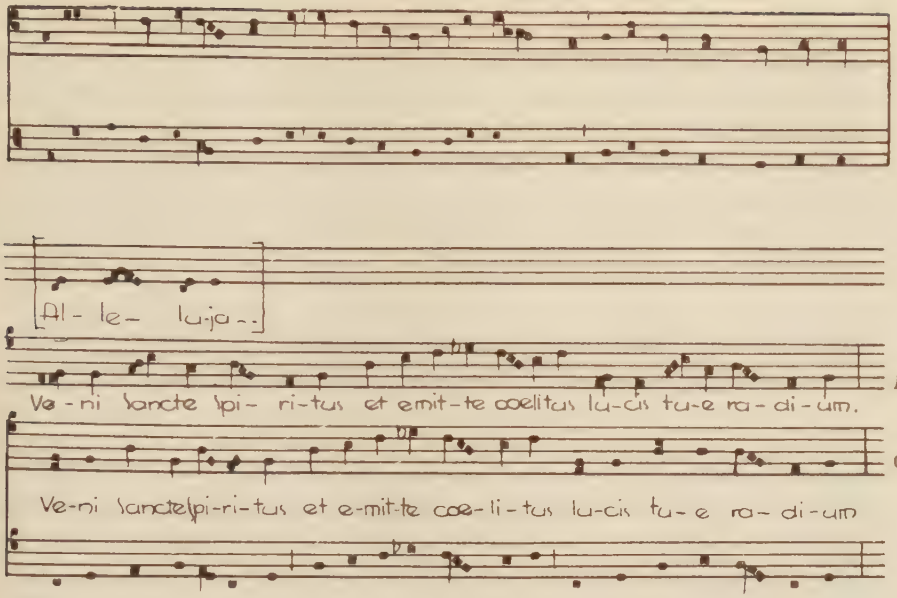
Grad. St. Haug



Grad. Vat.

[41] A. a. O.,S. 54. Die Stelle „tu nobis" c g f in der vorletzten Zeile dürfte ein Druckfehler sein und muß wohl c e d heißen, wie die ganz entsprechende Stelle der Zeile vorher bei „quam judeorum". In unserem Graduale und in allen anderen Büchern, die daraufhin verglichen wurden, steht beide Male c e d.

[42] M p th f 85, f. 130v.



Missale 14. Jhd.

Grad. St. Haug

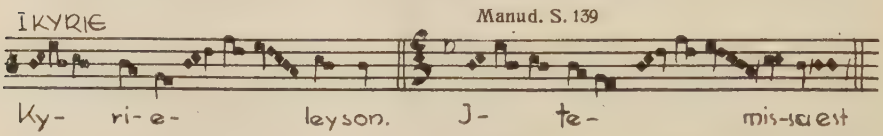
Grad. Vat.

Die Sequenz zum Fest des heiligen Kilian sei als eine sicherlich auf fränkischem Boden entstandene choralische Eigenschöpfung im Anhang (S. 83) ganz mitgeteilt.[43] Sie ist nach Art der alten Sequenzen im Anschluß an eine Alleluja-Melodie komponiert. Dieses Alleluja findet sich heute im Graduale Vaticanum am fünften Sonntag nach Pfingsten. Je zwei Textzeilen der Sequenz erhalten die gleiche Melodie und diese musikalischen Verszeilen sind durch teilweise, mitunter variierte Wiederholungen zu einer Einheit gefügt. Am Schluß der zehn Doppelstrophen oder Melodiepaare steht als Abgesang die einfache elfte Strophe, die aber in sich dem Prinzip der Wiederholung gerecht wird durch das dreimal gebrachte Motiv des aufsteigenden Dur-Dreiklanges mit beigefügter Sext über „Exoremus, dono ejus, combeari." Auffallend ist der außerordentliche, fast zwei Oktaven umspannende Umfang der Melodie. Das könnte auf eine verteilte Ausführung durch Knaben- und Männerstimmen (Bässe und Tenöre) schließen lassen.[44] — Die Melodien im Ordinarium missae beruhen in der Mehrzahl auf der guten Überlieferung, die auch dem Graduale Vaticanum zugrunde liegt. Eine spätmittelalterliche Komposition

[43] Zum Text siehe Lateinische Sequenzen des Mittelalters aus Handschriften und Drucken, herausgegeben von Kehrein Josef. Mainz 1873, Anm. S. 420.

[44] Vgl. W. P., I., S. 263.

des Kyrie (f. 141) mit leerer Dreiklangsmotivik und langatmigen, erfindungsarmen Tonleiterstrecken im Christe und letzten Kyrie fand in die meisten Mainzer Bücher Aufnahme. Möglicherweise handelt es sich um eine Besonderheit der Mainzer Gegend, da Sigl das Stück in seiner Geschichte des Ordinarium missae in der deutschen Choralüberlieferung,[45] die sich vornehmlich auf Münchener und Stuttgarter Handschriften stützt, nicht anführt. In einem Ite missa est der Manuductio findet sich die gleiche Melodie noch im 17. Jahrhundert.



Als spätmittelalterliche Kompositionen erweisen sich auch die Lektionstöne zu Episteln und Evangelien f. 135—139.[46] In der Epistel zum Fest des heiligen Stephanus (f. 135) senkt sich die Melodie jeweils im Satz-Initium vom e stufenweise zum c, erhebt sich dann im Dur-Dreiklang zur ersten Tuba g, steigt gelegentlich zum a und erreicht über h ihren Höhepunkt in der Oktav c, um in der Finalkadenz nach kurzen Haltepunkten auf a und g stufenweise das Ausgangs-e zu erreichen. Das dazugehörige Evangelium zum Fest des heiligen Stephanus (f. 135 v) beginnt und schließt ebenfalls mit e. Es hat aber als Tenor nur g und in kleinen Melodieformen ein eigenes Gepräge. Choralisch ist es wohl phrygisch gedacht, basiert aber wie die vorausgehende Epistel ganz und gar auf dem C-Durdreiklang. Ebenfalls in Dur steht die folgende Epistel zum Fest des Apostels Johannes (f. 136 v). Initium und Finalis ist g, Tuba das obere c, von dem aus die Melodie in ihren Höhepunkten stufenweise das darüberliegende f erreicht. Das Evangelium zum Fest des heiligen Johannes ist ganz ähnlich dem des heiligen Stephanus (f. 135 v), nur an einigen, Initium, Tuba und Finalis ausschmückenden Wechselnoten noch reicher. Das Gleiche gilt von der folgenden Epistel in festo Ss. Innocentium mit Bezug auf die entsprechende Epistel des heiligen Stephanus (f. 135). Fol. 138 steht ein Evangeliumsabschnitt (Lk. 3, 21-4, 1) ohne Anfang (das vorhergehende Blatt fehlt). Der ebenfalls melodisch reich und frei gestaltete Accentus bewegt sich im Umfang der dorischen Tonleiter auf d und nimmt den unteren Leitton (Ganzton c) noch dazu. Bei der Finalkadenz

[45] A. a. O., S. 57, Verzeichnis der melodischen Anfänge.

[46] Vgl. dagegen das oben unter 3, S. 23, Gesagte über den sonstigen Konservativismus des Mainzer Chorals bezüglich der Lektionstöne.

treffen Gruppen von zehn Noten auf eine Silbe. Das Evangelium der Weihnachtsnacht „Liber generationis" (f. 139) ist melodisch ähnlich gebaut. Ein ganz unchoralisches, unkünstlerisches, geradezu beckmesserisches Machwerk ist ein nachgetragenes Alleluja zum Feste des heiligen Johannes Baptista (f. 177 v) mit ermüdender sequenzartiger Aneinanderreihung von melodischen Motiven, mit großen Sprüngen (zwei Oktaven — drei Septensprünge) und einem Tonleiterlauf vom oberen f durch die ganze Oktav bis zur Unterquart.

In diesem Zusammenhang müssen auch die „Statuta ecclesiae collegiatae ad St. Joannem Baptistam et Joannem Evangelistam in Hauge Herbipoli existentis" erwähnt werden, die nach einer Handschrift des historischen Vereins von Unterfranken und Aschaffenburg von Ullrich herausgegeben wurden.[47] Sie sind nach dem Tridentinum abgefaßt und geben Zeugnis von der Gewissenhaftigkeit und Sorgfalt der Stift Hauger Chorherren bei ihrem Chordienst. Wir ersehen unter anderem aus Statutum I die einzelnen Ämter dieses Dienstes (Regentes chori, Cantor, Succentor, Lectores) und deren Obliegenheiten, ferner, was an den einzelnen Tagen von den Betreffenden anzustimmen, zu singen, zu lesen sei. In Statutum II wird eingeschärft, man möge mit größtem Eifer darauf bedacht sein, die Würde des Gottesdienstes nicht durch Mißtöne zu beeinträchtigen. Um Störungen zu vermeiden, wird näher bestimmt: 1. was von den Regentes chori zu singen ist, soll immer erst einer allein anstimmen und der andere soll im gleichen Ton weiterfahren, damit sie nicht in verschiedenen Tonhöhen zugleich beginnen. 2. Wer eine Antiphon anzustimmen hat, soll aufstehen, damit er von allen gesehen wird und nicht zwei oder drei den gleichen Gesang (verschieden) anstimmen. 3. Antiphonen und Psalmen sollen weder zu hoch noch zu tief begonnen werden, sondern in einer für alle Stimmlagen geeigneten Höhe. 4. Da man erfahrungsgemäß beim Rezitieren der Psalmen stets detoniere, sollen die Antiphonen am Ende der Psalmen immer wieder etwas höher genommen werden. 5. Inmitten der Psalmverse sollen kleine Pausen gemacht und jeweils die letzte Silbe vor einer solchen Pause ein wenig gedehnt werden. 6. Die Lektionen sollen nicht undeutlich gemurmelt, sondern leicht, flüssig und deutlich rezitiert oder gesungen werden. Der Leser soll wissen, was er liest, und die Hörer sollen verstehen können, was sie hören. Im Statutum V De Cantore wird bestimmt, daß dieser zugleich Zeremonienmeister ist. Er muß alles für

[47] Archiv des Historischen Vereins von Unterfranken und Aschaffenburg. 30. Band. Würzburg 1887, S. 1 ff.

den Chordienst ordnen und anordnen, hat für Ersatz zu sorgen, wenn jemand nicht singen kann oder abwesend ist, er soll bei allen auf guten Vortrag achten, daß niemand eile, schleppe und die anderen in Verwirrung bringe, er muß auf rechte Einhaltung der Pausen achten, muß die niederen Chordienste einführen und unterweisen, muß Fehler abstellen und die Fehlenden mahnen. Wenn der Cantor verhindert ist, tritt an seine Stelle der Succentor.

Nach diesem mittelbaren Zeugnis guter, spätmittelalterlicher Choralpflege in Würzburg sei abschließend noch auf die Choralwiegendrucke hingewiesen, die bei Riemann und vor allem bei Molitor (a. a. O.) bereits eine ausführliche Würdigung gefunden haben. Angeführt seien unter anderen das Jörg Reyser-Missale 1481, das Missale vom Jahre 1509 (Schlußschrift: Explicit missale secundum consuetudinem Herbipolen. Impressum expensis egregii et commendabilis mercatoris Georgij monerij habitatoris civitatis Herbipolen. Anno salutis christiane M. quingentesimo nono) und die bereits öfter erwähnten, von dem Würzburger Kilian Heller besorgten Mainzer Choraldrucke der siebziger Jahre des 17. Jahrhunderts

II. Der Choral in den Klöstern

1. Die Benediktiner

Es ist das Verdienst des Benediktinerordens — dem Papst Gregor der Große selber angehörte —, das kirchenmusikalische Erbe der christlichen Antike übernommen, voll durchgebildet und weiter verbreitet zu haben. Als Missionäre brachten die Söhne des heiligen Benedikt den lateinischen Kirchengesang vielfach als erste auch in die germanischen Länder. Der heilige Kilian und seine Gefährten, die Glaubensboten der mainfränkischen, speziell würzburgischen Gegend waren zwar keine Benediktiner, aber ihnen war es bekanntlich auch noch nicht gelungen, geordnete christliche Einrichtungen von Bestand zu schaffen. Ihr Werk war, als Bonifatius kam, fast völlig wieder zerstört; jedenfalls war keine Rede von liturgischem oder kirchenmusikalischem Leben. Dieses scheint erst zur Zeit des heiligen Bonifatius, der selber den ersten Bischof von Würzburg, St. Burkhard, einsetzte, von Mainz her seinen Ausgang genommen zu haben, sodaß gerade Würzburg dem Benediktiner Bonifatius seine Liturgie und seine liturgische Musik verdankt. In der Folge wirkten in Mainz auch noch Hrabanus Maurus als Bischof, vormals Abt des Benediktinerklosters zu Fulda, ferner die Mönche Ekkehard II. (der Sequenzdichter, gest. 990) und Ekkehard IV. (gest. 1060) aus St. Gallen.[1] Ihr bestimmender Einfluß von der Metropole aus mag sich auch bis in unsere Gegend geltend gemacht haben. Jedenfalls waren auch hier die Klöster und Klosterschulen — es gab ja zunächst nur solche des Benediktinerordens — die ersten Zentren kirchenmusikalischer Entwicklung. Die zwei ältesten noch vorhandenen gregorianischen Notendenkmäler in der Universitätsbibliothek Würzburg sind denn auch benediktinischen Ursprungs. Das erste ist ein Psalterium (M p th f 31) aus dem Ende des 11., Anfang des 12. Jahrhunderts von 142 Blättern. Es gehörte zwar der Dombibliothek, stammt aber ursprünglich aus dem Stephanskloster. Daß es ein Benediktinerkodex ist, geht aus dem Kalendarium hervor, welches das Fest „Benedicti Abbatis" als ein höheres rot notiert, ferner aus den Orationen f. 112 „pro

[1] Ursprung, a. a. O., S. 47 f.

angustiis in monasterio ortis" und f. 123 v „pro abbatibus nostris". Den Hauptinhalt des stark beschädigten Buches bilden Psalmen, Litanei und Orationen ohne Noten. Unliniierte Neumen im St. Gallener Typ [2] finden sich f. 1 v zu drei Responsorien, f. 7 v—8 v zum Offizium De Purificatione B. Mariae V., f. 114 v—117 zu einzelnen Gesängen des Totenoffiziums und f. 123 ff. zu verschiedenen Antiphonen, Hymnen und Responsorien.

Der andere Codex mit unliniierten Neumen, ebenfalls in St. Gallener Art, ist ein Missale aus dem 12. Jahrhundert von 288 Blättern (M p th f 116). Es war im 13. Jahrhundert in der Kirche zu Theinheim in Gebrauch, damals einer Filiale der Pfarrei Burgebrach, kam dann später in die Klosterbibliothek der Cistercienser zu Ebrach und durch die Säkularisation an die Universitätsbibliothek Würzburg. Auch in diesem Buch sind die Feste der Benediktinerheiligen rot vermerkt, ferner finden sich in ihm die Sequenzen zu den Festen der Heiligen Maurus, Scholastika, Gregor und Benedikt. [3] In diesem Missale ist f. 7—49 ein Graduale enthalten und zwar stehen f. 7 v—9 je vier Singweisen zum Kyrie und Gloria, die Sequenzen De Trinitate und De B. Maria V. und ein Alleluja. Fol. 9 beginnt das Proprium de Tempore mit dem ersten Adventssonntag. — Die anderen zahlreichen Zeugnisse benediktinischer Choralpflege stammen alle aus viel späterer Zeit. Aus dem 13. und 14. Jahrhundert hat sich nichts erhalten. Die frühesten liniierten Quellen unserer Gegend benediktinischen Ursprungs gehören dem 15. Jahrhundert an. Sie zeigen alle mit Ausnahme der aus Amorbach stammenden (darüber siehe S. 42 ff.) die lateinische Version. Nun kann man allerdings bei den Benediktinern nicht von einer Ordenstradition in dem Sinne sprechen, als ob bei ihnen von Anfang an der lateinische Dialekt herrschend gewesen und traditionsmäßig innerhalb des Ordens weitergegeben worden wäre. Dieser hat nämlich nicht wie die meisten später entstandenen Orden eine zentrale (internationale) Organisation, sondern jedem einzelnen Kloster ist unter seinem Abt die volle Selbständigkeit gewahrt, selbst wenn sich zu Zeiten die Klöster einer Gegend zu Konföderationen mit einheitlichen Usanzen zusammenschließen. Diese autarke Verfassung macht es möglich, daß die Benediktinerklöster sich einerseits jeweils in weitgehendstem Maße der betreffenden Gegend anpassen und zu einer größtmöglichen Bodenständigkeit gelangen können, die noch dazu durch das Prinzip der Stabilitas

[2] Vgl. W. P., II., S. 207 ff.

[3] St. Bernhard fehlt, außerdem besagt das Vorkommen von Sequenzen, daß es nicht etwa ein Cistercienserkodex ist. Siehe unter „Cisterzienser", S. 44 ff,

(des lebenslänglichen Verbleibens der Mönche in ein und demselben Kloster) gewährleistet wird. Diese Verfassung erklärt es anderseits auch, daß innerhalb des Ordens bei einer gemeinsamen geistigen Grundhaltung, die durch die Beobachtung der die großen Richtlinien gebenden gemeinsamen Regula bedingt ist, in Einzelheiten große Verschiedenheit herrschen kann. Es besteht somit grundsätzlich die Möglichkeit, daß sich die Benediktiner etwa in der Frage des Choraldialektes nach der jeweiligen Gegend richten. Nun hatten die angelsächsischen Mönche, die Deutschland den christlichen Kult brachten, die lateinische Liturgie und den lateinischen Gesang bereits aus den Inselreichen mitgebracht (siehe oben Vorgeschichte, S. 17), und außerdem war er durch Bonifatius und die karolingische Liturgiepolitik für unsere Gegend geradezu zur Pflicht gemacht worden. Somit steht fest, daß die fränkischen Benediktiner den gregorianischen Choral in römischer Fassung sangen. In dieser Lesart standen im späteren Mittelalter auch die Bücher der seit 1446 bestehenden Bursfelder Union.[4] Die Benediktinerhandschriften der Würzburger Universitätsbibliothek, die im lateinischen Dialekt stehen, tragen auch meist ausdrücklich den Vermerk der Zugehörigkeit zur Bursfelder Observanz.[5] Die Bursfelder Bücher zeichnen sich durch gute Überlieferung der Melodien aus. Die Noten (Ligaturen) sind gut und sinnvoll gruppiert und sorgfältig geschrieben. Einen Begriff von der Gewissenhaftigkeit der Choralpflege auch bei den fränkischen Benediktinern, soweit sie der Union angehörten, gibt uns der „Ordinarius Divinorum. Statuta et Ceremonie Nigrorum Monachorum Ordinis Scti Benedicti De Observancia Bursfeldensi" mit seinen Vorschriften für den Chordienst. Derselbe ist in der Universitätsbibliothek Würzburg in zwei Exemplaren vorhanden. Das eine (M p th f 138) stammt nach dem Eintrag f. 1 „Conscripta anno 1519 sub venli pre dno petro de Milth Abbate huius Cenobij S. Stephani"

[4] Von dem Kloster Bursfeld, Provinz Hannover, war eine der großen Reformbewegungen ausgegangen, die im 15. Jahrhundert innerhalb des Benediktinerordens entstanden. Ihr gehörten fast alle mainfränkischen Benediktinerklöster an. Vgl. Hilpisch Stephan, Geschichte des benediktinischen Mönchtums. Freiburg i. Breisgau 1929, S. 253, 286 ff.

[5] So heißt es in einem zweibändigen Antiphonale (M p th fm 17, II., f. 79): „Si in aliquo monasterio *nostrae unionis* dedicatio ecclesiae inter diem Paschae et Penthecostes evenerit. . ." Die Schlußschrift des ersten Bandes (f. 229) nennt das Jahr 1463. Es kann also nur die Bursfelder Union gemeint sein. In einem andern ebenfalls zweibändigen Antiphonale (M p th fm 21) steht auf f. 1 des zweiten Bandes ausdrücklich: „In nomine dni amen. Incipit pars estivalis ordinarij secundum consuetudinem patrum *de observanzia bursfeldensium* ordinis sancti Benedicti."

aus dem Würzburger Stephanskloster, das andere (M ch f 42), erst 1572 geschrieben, nach dem Schlußvermerk „Monasterij S. Jacobi Scotorum Herbipoli" aus dem Schottenkloster.[6] Inhaltlich sind die beiden Bücher vollständig gleich, die Papierhandschrift enthält außerdem noch ab f. 192 die Regula S. Benedicti. — Dieser Ordinarius ist ein beredtes Zeugnis dafür, daß der Chordienst den Benediktinern zur Zeit der Bursfelder Observanz ein Gegenstand ernsthaftester Sorge war. Die Mönche werden ermahnt (f. 4 v ff.) nicht schläfrig und lässig im Chore zu stehen, ihre Kehlen nicht allzusehr zu schonen, nicht weibisch mit verhaltener Stimme, sondern männlich, wie es sich gehört, zu singen und zu beten. Nach einem Punkt sollen sie eine gute Pause machen, keiner soll vor dem anderen anfangen, keiner beim Rezitieren vorauseilen oder schleppen, alle sollen aufeinander hören. Der Cantor soll rechtzeitig bekannt geben, was zu lesen und zu singen sei und wer dieses tun soll. Die Chorbücher müssen von ihm bezeichnet (punctuati), eventuell korrigiert und sorgfältig verwahrt werden. Mit größter Sorgfalt soll vornehmlich von den Cantoren darauf geachtet werden, daß nicht falsch gesungen werde (ne error vel dissonancia contingat). Auch muß stets das rechte Zeitmaß und die geeignete Tonhöhe gewahrt bleiben. Nur der darf singen oder lesen, der die Zuhörenden erbaut (f. 10 v).[7] Daher soll der Abt diejenigen, die für ständig oder in besonderen Fällen mit dem Amt des Vorlesers oder Vorsängers betraut werden, bekannt geben. Die Cantoren müssen unter Umständen im Chor die Mönche zu frischem und einheitlichem Singen anhalten (f. 124), darum sei der Cantor stets auf der rechten, der Succentor auf der linken Chorseite. Wenn jemand am Chore nicht teilnehmen kann, muß er es, besonders wenn er allein zu singen oder zu lesen hat, dem Cantor rechtzeitig mitteilen, damit dieser für Vertretung sorgen oder selber einspringen kann. Der Cantor selbst soll möglichst immer am Chor teilnehmen. Fol. 67 v sind 38 Sequenzen aufgeführt, die innerhalb der Union zugelassen sind. Aus besonderen Gründen können an bestimmten Orten noch andere gesungen werden. Durch diese Aufstellung soll offenbar ein Überwuchern etwaiger minderwertiger Neuschöpfungen hintan gehalten werden. Fol. 106 findet sich die Verordnung, daß bei den regelmäßig abzuhaltenden kanonischen Visitationen jedesmal untersucht werden soll, ob der Abt für gewissenhaftes Abschreiben und Korrigieren der Choral-

[6] Nach Ruland gehörte es früher nach Theres.

[7] Ein Grundsatz, der übrigens bereits in der Regel des heiligen Benedikt ausgesprochen ist (Kapitel 38, De hebdomadario lectore): „Fratres autem non per ordinem legant aut cantent, sed qui aedificant audientes."

bücher Sorge trage. Soweit die Vorschriften. Es ist wohl anzunehmen, daß man sich im allgemeinen auch daran hielt, wie die oben erwähnten Handschriften bester Überlieferung schließen lassen. Mancherorts, etwa in kleinen Konventen, mag man es wohl nicht in allem so genau genommen haben. Auch das läßt sich aus dem Zustand der einzelnen Zeugnisse erschließen. So zeigt ein Graduale aus dem 15. Jahrhundert (M p th d 6) wohl im allgemeinen die von den Bursfeldern vorgeschriebene lateinische Lesart, daneben aber auch zahlreiche germanische Varianten und zum Teil Nachlässigkeiten der Schrift- und Melodieüberlieferung. Daß es sich um eine Benediktiner-Handschrift handelt, beweist das Fest des heiligen Benedikt im Proprium Sanctorum (f. 191 v), ferner seine Anrufung in der verkürzten Allerheiligenlitanei (f. 120 v) und schließlich die Bemerkung (f. 218) „in officio pro Cluniacensibus". [8] Die Herkunft der Handschrift läßt sich nicht mehr feststellen. Sie stammt aber ursprünglich wohl kaum aus einem der mainfränkischen Klöster, wie sich aus der Notenschrift vermuten läßt. Es ist nämlich im allgemeinen die Regel, daß die lateinische Lesart in römischer Quadratnotenschrift, die germanische dagegen in gotischer Hufnagelschrift [9] notiert ist. Die benediktinischen Schreiber unserer Gegend bleiben dagegen trotz der von Bursfeld vorgeschriebenen lateinischen Lesart bei der heimischen Notationsweise, ja sie bringen zuweilen sogar die Rubriken, d. i. die liturgischen Vorschriften in deutscher Sprache. [10] Das vorliegende Graduale zeigt jedoch die römische Quadratnote, ist also wohl kaum das Werk eines fränkischen Schreibers. — Ein Codex, der nach einer Notiz auf der Innenseite des Vorderdeckels aus dem Würzburger St. Afra-Kloster stammt und die Jahreszahl 1513 trägt, zeigt allerdings auch Anzeichen einer gewissen Nachlässigkeit. Lateinische und germanische Lesart finden sich hier oft unmittelbar nebeneinander, so z. B. f. 144 v im Introitus des 18. Sonntags nach Pfingsten. Dieser hat in römischer Lesart (siehe Graduale Vaticanum) auf die Silben „Da pacem" die Noten dab ab a, in germanischer Lesart würde es entsprechend dac ac a heißen, hier nun steht da*b* a*c* a. Die oft nicht ausgeschriebenen Allelujamelismen sind allem Anschein nach nicht willkürliche Beschneidungen, sondern schreiberische Abkürzungen von allgemein bekannten Melodien. [11]

[8] Cluny, führendes Kloster im Benediktinerorden, blühte vor allem im 11. Jahrhundert. Siehe Hilpisch, a. a. O., S. 169 ff.

[9] Vgl. Wolf Joh., a. a. O., I., S. 117 ff., 126 ff. und W. P., II. S. 300 ff.

[10] So in den beiden Antiphonarien M p th fm 21 und 22.

[11] Vgl. W. P., II., S. 436.

Eine gesonderte Darstellung möge die Choralpflege des Benediktinerklosters Amorbach erfahren, weil es den anderen Klöstern gegenüber eine gewisse Ausnahmestellung innehat. Um die kirchenmusikalischen Zustände richtig beurteilen zu können, muß man sich zunächst die eigenartige Geschichte dieses ersten Klosters in Franken vergegenwärtigen.[12] Seine ersten Anfänge gehen bis in das frühe 8. Jahrhundert zurück. Für die Zeit bis zum 15. Jahrhundert kann auf Grund der wenigen erhaltenen Bruchstücke (siehe oben Quellen und Literatur, S. 5 f.) nichts Bestimmtes über die Choralpflege in Amorbach gesagt werden. Im späteren Mittelalter, das in diesem Rahmen vor allem interessiert, galt in diesem Kloster, wie R. Krebs festgestellt hat, das Adelsprivileg, d. h. Voraussetzung für die Aufnahme war adelige Geburt. Amorbach stand mit diesem Privileg durchaus nicht vereinzelt da und solche Erscheinungen, wie andererseits eine gewisse Stagnation, Nachlassen der Ordenszucht und ähnliches waren die Veranlassung zu den Reformbewegungen des 15. Jahrhunderts, wie etwa der Bursfelder. Dieses Adelsprivileg, das dem Wesen des Mönchtums als einer ausschließlich religiös fundierten Einrichtung ganz und gar widerspricht, hatte naturgemäß mancherlei Mißstände zur Folge, die sich auch auf das kirchenmusikalische Leben des Konvents auswirken mußten. Die Adeligen suchten im Kloster lediglich ihre Versorgung, wollten die Verbindung mit ihren Verwandten und Freunden durchaus nicht aufgeben und nahmen es mit der Erfüllung ihrer Chorpflichten keineswegs genau. Fischen, Jagen, Vogelstellen war ihnen lieber als im Chore zu stehen, und da der Konvent zu Zeiten sehr klein war (unter Abt Theoderich II. 1406—1428 zählte er kaum neun),[13] so hielten sie sich um die Mitte des 15. Jahrhunderts drei bis vier Weltpriester, um den Chor zu versehen. Jeder der Adeligen hatte sein eigenes Hauswesen und sein festes Einkommen, das Amt der „Cantoria" war dabei am dürftigsten mit Einkünften bedacht.[14] Die Versuche einzelner Äbte, durch Reformen Wandel zu schaffen, stießen bei den adeligen Mönchen auf heftigsten Widerstand und ein mit dem Abt auf Reform bedachter Prior wurde gar vom Konvent ermordet.[15] Trotzdem setzte Abt Theoderich II., der es übrigens unter solchen Umständen für geraten hielt, sich ständig mit einer Leibwache zu

[12] Vgl. zum Folgenden: Gropp Ignatius, Historia Monasterii Amorbacensis. Frankfurt 1736. — Derselbe, Wirtzburgische Chronik, a. a. O., vor allem II. Band, S. 145 ff. — Krebs Richard, Das Kloster Amorbach im 14. und 15. Jahrhundert. Archiv für Hessische Geschichte und Altertumskunde. Darmstadt 1910, S. 185 ff.

[13] Gropp, Historia, S. 97.

[14] Krebs, S. 214 und 207.

[15] Am Anfang des 15. Jahrhunderts; s. Krebs, S. 220.

umgeben,[16] die Reform durch und durchbrach das Adelsprivileg. Er wurde sogar wegen seines Reformeifers auf einem Provinzialkapitel der Bursfelder Union (dem vierten zu Seligenstadt) neben zwei anderen Äbten zum Vorsitzenden gewählt.[17] Ob es ihm freilich gelang, das Kloster als solches der Konföderation anzuschließen, erscheint doch zweifelhaft. Gropp selbst folgert es lediglich aus der Tatsache, daß auch der Nachfolger Theoderichs zum Präses eines Bursfelder Porvinzialkapitels gewählt wurde.[18] Das von P. Volk herausgegebene Archiv der Bursfelder Kongregation[19] bringt jedenfalls für Amorbach keinerlei „Litterae unionis", wie sie für die meisten anderen Klöster der Union noch erhalten sind. Bei der inneren Renitenz eines großen Teils der Konventualen waren auch für den Fall eines äußeren Beitrittes bestimmt nicht alle Vorschriften, wie sie etwa der „Ordinarius Divinorum" enthält, durchführbar. Selbst wenn man das Brevier der Bursfelder Ausgabe annahm,[20] so hat man anscheinend doch Mühe und Kosten gescheut, alle ehedem von den bestellten Weltgeistlichen besorgten Chorgesangbücher neu zu schreiben. So kommt es, daß die zahlreichen praktischen Denkmäler aus Amorbach durchweg nicht nur in deutscher Schriftart, sondern auch, entgegen den anderen Benediktinern der Bursfelder Observanz, den *germanischen Choraldialekt* aufweisen. Die Überlieferung des 15. Jahrhunderts ist gut, wie der Zustand der noch vorhandenen Bücher bezeugt. Die im 16. Jahrhundert neu hinzukommenden Bücher zeigen zum Teil schon kleine Nachlässigkeiten. Bei der Brevierreform 1618 unter Abt Erhard wurden mehrere Bücher neu angefertigt; dabei blieb man bei der nun schon Jahrhunderte währenden Tradition des germanischen Choraldialektes. In diesen Zeugnissen des 17. Jahrhunderts findet man neben noch guter Schreibung und guter Notengruppierung auch schon Anzeichen eines beginnenden Choralverfalls, z. B. Ungenauigkeiten in der Melodieüberlieferung. Ein einziges *Antiphonale Monasticum* pro festis Abbatialibus (M ch

[16] Gropp, Historia, S. 97. [17] Ebenda, S. 98.

[18] „. . .Theoderici zelum persecutus est Henricus II. eiusdem successor, qui insuper Congregationi Bursfeldensi accessit, ut ex eo satis liquet (!) quod tertia vice in Capitulis Provincialibus Ordinis, ab eadem Congregatione celebratis, Compraeses denominatus, haut dubie etiam caeteris, cum licebat, praesens fuerit."

[19] Volk P. Paulus, Das Archiv der Bursfelder Benediktinerkongregation. Seckau 1936 in Seckauer geschichtliche Studien.

[20] S. Gropp über Abt Erhard (1617—1635) in Historia, S. 112: Primas regiminis curas in promotione cultus Divini, Catholicae religionis et augmentatione boni gregis collocavit. Hactenus in choro usi fuerant Amorbacenses nostri Breviario *Bursfeldensi*, cuius nunc loco Breviarium Romano-Monasticum, novis curis emendatum posthac adhibendum Erhardus anno 1618 introduxit."

f 291) hat römische Quadratnotenschrift und lateinische Lesart. Es stammt jedoch aus dem Jahre 1799, also aus einer Zeit, die in choralischen Dingen bereits urteilslos und ohne Zusammenhang mit der mittelalterlichen Tradition war. — Zusammenfassend muß man also für Amorbach wohl annehmen, daß in den ersten Zeiten, aus denen keine praktischen Denkmäler erhalten sind, sicherlich wie im ganzen Orden so auch hier der lateinische Choraldialekt in Geltung war. Durch die Einführung des Adelsprinzips kam der Chordienst der Abtei in Verfall, Weltgeistliche wurden mit seiner Durchführung beauftragt und durch sie ist der germanische Dialekt in Amorbach eingeführt worden. Dieser blieb dann auch noch nach der Wiederherstellung des monastischen Prinzips in Geltung und zwar sicherlich mitbedingt durch wirtschaftliche Rücksichten: eine Neuanschaffung bezw. Neuschreibung aller Chorbücher hätte zu große Kosten verursacht. Andererseits war dem Kloster auf Grund seiner Verfassung als Benediktinerabtei die Möglichkeit gegeben sich entgegen der bei den anderen Benediktinern üblichen lateinischen Lesart für die germanische zu entscheiden bezw. sie beizubehalten.

Von der spätmittelalterlichen Choralpflege der mainfränkischen Benediktiner im allgemeinen kann rückblickend gesagt werden, daß man mit der einzigen Ausnahme von Amorbach, besonders unter dem Einfluß der Bursfelder Reformbewegung, dem kirchenmusikalischen Leben große Sorgfalt widmete, eine gute Choralüberlieferung bis in das 17. Jahrhundert bewahrte und trotz des vorgeschriebenen lateinischen Dialektes die in der Gegend übliche deutsche Choralschrift anwandte. Es mag in diesem Zusammenhang noch erwähnt sein, daß wir die einzige hier auffindbare Quelle mittelalterlicher Choraltheorie, die „lere von korgesangk yn stifften odder kloster", über die noch zu handeln sein wird, einem Benediktinermönch des ehemaligen Würzburger St. Stephansklosters verdanken.

1. Die Cistercienser

Ähnlich wie der Benediktinerorden mit seinem Grundsatz: „Operi Dei nihil praeponatur" (Regula, Cap. 43) legten auch die aus ihm hervorgegangenen Cistercienser größten Wert auf würdige und feierliche Gestaltung des Gottesdienstes und somit auch auf die Pflege des Kirchengesanges. Man erkannte innerhalb des erst Anfang des 12. Jahrhunderts in Frankreich entstandenen Ordens, daß der gregorianische Choral damals, besonders in den romanischen Ländern, schon einem Verfall entgegenging und man wollte bewußt auf die ursprüngliche Fassung der

Melodien zurückgehen. So kam es zu der in erster Linie vom Stifter des Ordens Bernhard von Clairvaux veranlaßten Cistercienserreform im spätmittelalterlichen Choral.[21] Diese wollte zwar durchaus nicht neue Melodien schaffen oder alte abändern, sondern nur das ausmerzen, was an Fehlerhaftem sich eingeschlichen zu haben schien. Aber dadurch, daß die Reformer auf Grund vorgefaßter Meinungen auch an ihren Vorlagen[22] Kritik übten, kam es doch zu bedeutenden Eingriffen in die Struktur der Gregorianik. Ein mißverstandenes Psalmwort „in psalterio decachordo psallam tibi" (Psalm 143, 10) bestimmte sie beispielsweise, den *Ambitus* der überlieferten Melodien grundsätzlich auf den Umfang von zehn Tönen zu beschneiden. In etwas rationalistischem Vorgehen übersteigerten sie ferner das *Tonalitätsprinzip* und scheuten sich nicht, den Anfang oder den Schluß eines Stückes auf der Tonika durch Abänderung der Melodie herbeizuführen. Aus dem gleichen Grund und aus dem Bestreben nach möglichster Einfachheit strichen sie eine Reihe von Psalmtondifferenzen (Schlußformeln der Psalmodie), wenn sie nicht auf der Tonika schlossen und ließen für jeden Psalmton nur eine Differenz bestehen. Die Auswahl der Formulare für das Ordinarium missae war ebenfalls vom Willen zur Einfachheit bestimmt; man entschied sich für nur vier melodisch schlichte Sangesweisen. Auch der Gebrauch der Sequenzen wurde von den Cisterciensern aus dem nämlichen Grund abgelehnt. Am bedenklichsten erscheint die „Vereinfachung", d. i. die Kürzung der Melodien selbst. So strich man die Gruppenwiederholungen in langen Melismen und jeweils die melodische Schlußverlängerung des Allelujaverses. Es muß freilich zugegeben werden, daß man dabei wohlüberlegt und mit großem Verständnis für die gregorianische Melodiestruktur zu Werke ging. Der selbst sehr musikkundige Gründer des Ordens, Verfasser von mehreren Choraltraktaten, hatte dafür gesorgt, daß die Reform von einer Kommission der besten Kenner des Chorals ausgeführt wurde. Ihr Werk war die Schaffung eines Normalbuches, das, wenn auch verstümmelt, als Cod. 114/82 der Stadtbibliothek Dijon noch erhalten ist. Seine Entstehung in Frankreich erklärt den grundsätzlich und immer angewandten romanischen Choraldialekt. Die Reform erstreckte sich zum Teil auch auf die Gesangs-*Texte*. So

[21] Vgl. dazu besonders Widmann Bernhard, Die neuen Choralbücher des Cistercienserordens. Cistercienserchronik, 16. Jahrgang, S. 120 ff. 17. Jahrgang, S. 24 ff. Bregenz 1904 und 1905.
Kienle Ambr., Der Choral bei den Cisterciensern. Gregoriusblatt, 26. Jahrgang, S. 2 f. Düsseldorf 1901. — W. P., II., S. 449 ff. Ursprung, a. a. O., S. 93 f.

[22] Nach Wagner P. gingen sie auf das Antiphonar des Amalar von Metz zurück; siehe II., S. 242.

suchten die Cistercienser vielfach ein öfteres Vorkommen ein und desselben Textes im nämlichen Offizium zu vermeiden. An Stelle des eigentlichen Psalmverses in der Introituspsalmodie steht ferner in den Cisterciensern büchern oft irgend ein anderer Vers aus der Heiligen Schrift.[23] Widmann kommt in seiner Abhandlung zur Feststellung einer den Cisterciensern eigentümlichen *Notenschrift*. Infolge der vom Stifter des Ordens selbst streng eingeschärften Gewissenhaftigkeit im Abschreiben der Codices habe man sogar die Schriftform kopiert und es lasse sich überall die Abhängigkeit von dem ursprünglichen französischen Original erkennen. Diese Cisterciensерschrift unterscheidet sich jedoch nur in wenigen unbedeutenden Besonderheiten von der gotischen Choralnotation und dürfte doch wohl nicht so ausschließlich angewandt worden sein, wie Widmann meint; denn vielfach weisen die Cisterciensерhandschriften auch Quadratnoten oder die deutsche Hufnagelschrift auf.[24] Den Cisterciensерschreibern war es nach Widmann auch verboten, ihre Bücher mit Miniaturmalereien zu schmücken. Abschließend sei noch darauf hingewiesen, daß, wie P. Wagner mit Recht herausstellt,[25] die Reform der Cistercienser die gregorianische Tradition des Mittelalters keinesfalls wesentlich beeinflußte, denn es wurde, aufs Ganze gesehen, nur ein verhältnismäßig geringer Teil der vorhandenen liturgischen Gesänge von ihr betroffen. Die Lesart der ältesten Handschriften wurde 1521 auch in die bei Lecoq in Troyes erschienenen Cistercienser Choraldrucke übernommen und hielt sich bis zu dem Neudruck des Graduale 1668 (Seb. Mabre-Cremoisy, Paris), das den nachtridentinischen römischen Reformchoral aufweist.[26]

Die Cistercienser-Handschriften der Würzburger Universitätsbibliothek stammen mit der einzigen Ausnahme eines Processionale (M p th d 7, 15. Jahrhundert), dessen Herkunft nicht mehr festzustellen ist, aus dem Kloster Ebrach in Oberfranken.[27] Sie weisen nur zum Teil die Merkmale des eben erörterten Cisterciensерchorals auf, hinsichtlich Ambitus, Tonalität, Anzahl und Art der Formulare für das Ordinarium missae usf. In allem cisterciensisch sind eigentlich nur zwei Gradualien (M p th f 111 und M p th o 12). Ein weiteres Graduale aus dem Jahre 1303 (M p th f 94) zeigt neben genauer Überlieferung in der Cisterciensерschrift eine große Anzahl mit sehr feinem Geschmack ausgeführter Bildinitialen, obwohl

[23] Nach W i d m a n n keine Cisterciensereigenheit, sondern bis zur Reform des Missale unter Pius V. (1566—1572) ziemlich allgemeiner Brauch.
[24] Siehe W. P., II., S. 328, 332, 340.
[25] W. P., I., S. 300, II., S. 467.
[26] W i d m a n n, a. a. O., 17. Jahrgang, S. 300 f.
[27] Siehe G r o p p, Wirtzburgische Chronik, II., S. 153.

diese für die Cistercienserbücher verboten waren. Nach dem Befund der Würzburger Handschriften scheinen es die weiß-schwarzen Mönche überhaupt nicht immer und überall mit den ursprünglich aufgestellten Vorschriften so genau genommen zu haben. Besonders im späteren Mittelalter entfernte man sich wohl immer mehr von dem einstigen Willen zur herben Einfachheit, der den Orden in seiner Entstehungszeit ausgezeichnet hatte. So finden sich in einem aus dem 14. Jahrhundert stammenden Antiphonale (M p th f 130) Nachträge aus jüngerer Zeit von typisch spätmittelalterlichem Gepräge, etwa f. 182 ein Reimoffizium vom heiligen Benedikt oder f. 192 ein Kiliansoffizium mit schematischer Tonartenfolge. Auch dieses Buch zeigt als Bildinitialen ganz groteske Gesichtsfratzen, besonders in einem späteren Bestandteil (f. 204—211). Ein Missale aus dem 14./15. Jahrhundert weist in einem Nachtrag[28] gotische Hufnagelschrift mit fünf Linien gegenüber der vierlinigen Cistercienserschrift auf, ferner ebenfalls Bildinitialen und f. 43 gar ein erweitertes Gloria. Ein ähnlich mit Zusätzen versehenes Gloria begegnet uns auch in einer Papier-Handschrift des 17. Jahrhunderts (M ch q 38), einem Directorium chori von nur geringem Umfang (54 Blätter). Die enthaltenen Gesangstücke sind hier merkwürdigerweise in Buchstabenschrift notiert. Fol. 5 v—7 steht eine Orgeltabulatur und ihr vorangestellt eine Choralintonation „Veni Sancte Spiritus" in römischen Quadratnoten auf fünf roten Linien. In Quadratnoten sind auch die Gesänge des oben erwähnten Processionale aufgezeichnet. Da es aus dem 15. Jahrhundert stammt, einer Zeit, da die Handschriften hiesiger Gegend alle in gotischer Notation geschrieben sind, dürfte wohl schon dieser äußere Grund auf die nichtfränkische Herkunft des Buches hinweisen. Es sei trotzdem zur Betrachtung herangezogen, weil es ebenfalls das Nachlassen der früheren Strenge innerhalb des Ordens dokumentiert. Daß es ein Cistercienserbuch ist, erhellt aus der Sequenz zum Ordensstifter St. Bernhard (f. 65). Bemerkungen wie f. 25 v „duae sorores" und f. 26 „Chorus monialium" erweisen, daß die Handschrift in einem Frauenkloster in Gebrauch war. Das Vorkommen von Sequenzen, das hier in erster Linie auffällt (f. 65 ff. vom heiligen Bernhard, f. 72v ff. vom Kirchweihfest, f. 80 von Fronleichnam) könnte noch erklärt werden, wenn man annimmt, daß sie nur bei außerliturgischen Prozessionen gesungen wurden. Fol. 76 v enthält jedoch die typisch spätmittelalterliche Komposition eines Alleluja mit Vers zum Fest der heiligen Magdalena, mit gereimtem Text, großem Ambitus und unchoralisch großen

[28] M p th f 95, f. 223—226.

Melodiesprüngen. Dies würde sich mit der ursprünglich cisterciensischen Choralauffassung, die so ganz gegen alles „Moderne" war, auf keinen Fall vertragen haben. — Vollends vor ein Rätsel stellt uns in dieser Hinsicht ein Graduale mit den Messen nur für die hohen Festtage.[29] Inhaltlich sprechen für die cisterciensische Herkunft des Buches nur noch wenige Einzelheiten, wie Kürzungen von Gruppenmelismen f. 11 in „Reges Tharsis"[30] oder spezifische Eigentümlichkeiten der tonalen Fassung, z. B. f. 38 der Schluß der Finaldifferenz der Introituspsalmodie auf der Tonika.[31] Demgegenüber treten an diesem Codex zahlreiche und gewichtige Merkmale hervor, die es beinahe zweifelhaft erscheinen lassen, ob wir es hier wirklich mit einer Cistercienser-Handschrift zu tun haben. Zunächst findet sich hier nicht die übliche vierzeilige Cistercienserschrift, sondern Hufnägel auf fünf roten Linien. Ferner, und das ist das Bedeutsamste, steht der Codex entgegen allen sonstigen Cistercienserbüchern im *germanischen* Choraldialekt. Weiterhin enthält das Graduale 33 Sequenzen, deren Gebrauch vom Orden grundsätzlich abgelehnt wurde. Auch in den Texten der Introituspsalmodie zeigen sich Verschiedenheiten gegenüber den anderen Gradualbüchern aus Cistercienserklöstern: es sind zumeist die neueren, durch die Missalreform Pius V. eingeführten Texte. Eine besondere Beachtung verdient schließlich das Ordinarium missae (f. 60 ff.). Es zählt nicht weniger als 14 Singweisen zum Kyrie — die alten Cistercienser kannten nur vier! —, darunter verschiedene tropierte. Die f. 65 aufgezeichnete Weise ist ein unzweifelhaft spätmittelalterliches Erzeugnis mit großen Intervallsprüngen. Daß die Amtibusregel, der Umfang solle nicht über eine Dezime hinausgehen (siehe oben!), nicht immer beachtet ist, nimmt in diesem Zusammenhang nicht mehr wunder. Zu den meisten Melodien des Sanctus gibt es eine gleiche für ein entsprechendes Agnus Dei.[32] Ein Credo (f. 71 v) ist in einer Art Mensuralnotation aufgezeichnet, in der mehrere rautenförmige Puncta mit Strichen versehen wurden, sodaß sie das Aussehen einer Minima haben. Die zweite Hälfte des Credo fehlt, es schließt nach „et sepultus est." Fol. 72 v steht noch

[29] M p th f 108. Daß das Buch aus Ebrach stammt, folglich ein Cisterciensercodex ist, ergibt sich aus zwei Einträgen f. 2 „liber sancte Marie in Ebera" und dem späteren f. 113: „Hic libellus bte Marie in Ebera assignatus pro curia in Nurnbergk anno Incarnationis dominice 1512."

[30] Genau wie bei W. P., II., S. 460 angegeben.

[31] W. P., II., S. 463.

[32] Nach S i g l, a. a. O., S. 32 zeigen sich in dieser nicht seltenen Erscheinung des späten Mittelalters die Anfänge der musikal. einheitlich komponierten Messe.

ein weiteres Credo, ebenso unvollständig wie das erste.[33] Ruland gibt als Entstehungszeit das 14. Jahrhundert an. Mit mehr Wahrscheinlichkeit dürfte jedoch das 15. Jahrhundert anzunehmen sein. Der Einband, der, wie auch Rulands Zettelkatalog zugibt, aus dem 15. Jahrhundert stammt, sowie ein dem Rücken aufgeklebter älterer Zettel mit der Aufschrift „Graduale saec XV", mögen bei der Begründung außer acht gelassen werden. Als äußerer Beweis dürfte jedoch zunächst die Notenschrift dienen: Hufnägel auf fünf roten Linien,[34] während die anderen Ebracher Bücher des 14. Jahrhunderts noch die typische Cisterciensерschrift auf vier Linien aufweisen, von denen zwei grün (oder braun), die C-Linie gelb und die F-Linie rot ist. Dazu kommen an inneren Gründen das Vorkommen unchoralischer, spätmittelalterlicher Kompositionen im Ordinarium missae, sowie die musikalische Einheit von Sanctus- und Agnus Dei-Melodien. Die letztgenannten Erscheinungen, Gleichheit von Sanctus und Agnus Dei, die oben erwähnte Mensuralnotation des Credo, spätmittelalterliche Ordinariumsmelodien, sowie Textkürzungen finden sich auch in einem Graduale des ehemaligen Würzburger Dominikanerklosters aus dem Jahre 1465 (M p th fm 14, siehe unten!) In dem vorliegenden Buch haben wir somit jedenfalls das Zeugnis einer späteren Generation vor uns, die sich möglicherweise in fränkischer Sangesfreudigkeit über erstarrte Ordenssatzungen hinwegsetzte und sich bewußt den Choralgepflogenheiten der heimatlichen Umwelt mit dem germanischen Dialekt, den Sequenzen und Tropen und den reicheren, zum Teil neuen Melodien des Ordinarium missae anpaßte.

3. Die Dominikaner

Der spätmittelalterliche Choral bei den Dominikanern weist auffallende Ähnlichkeit mit dem der Cistercienser auf. Widmann[35] führt diese auf einen unleugbaren Einfluß durch die Cisterciensерreform zurück. Soviel ist sicher, daß sich auch bei dem im Anfang des 13. Jahrhunderts entstandenen Orden der Dominikaner oder Predigerbrüder das Bedürfnis nach einheitlicher Gestaltung der Liturgie in allen seinen Klöstern geltend machte. P. Wagner berichtet (II., S. 468 ff.) aus den Akten verschiedener

[33] Sigl, S. 78: „Schon um die Wende des 14. Jahrhunderts fing man an, die ausgedehnteren Texte des Ordinarium missae als unwesentlich und lästig zu empfinden."

[34] Sigl bemerkt (S. 35), daß das Fünfliniensystem nicht auf choralischem Boden entstanden, sondern aus der Mensuralmusik herübergenommen sei.

[35] Cisterciensерchronik, a. a. O., 17. Jahrgang, S. 148.

Generalkapitel von diesen Bestrebungen. Im Jahre 1250 wurde eine Kommission nach Metz geschickt, deren Arbeit jedoch nicht ganz befriedigte. Schließlich redigierte Humbertus de Romanis, der spätere fünfte General des Ordens, in zweijähriger Arbeit ein Normalbuch, das 1256 durch ein Kapitel von Paris definitiv approbiert wurde und fortan als authentische Vorlage aller Choralbücher des gesamten Ordens galt. Es lag bis zur französischen Revolution im Pariser St. Jakobskloster und ist seither in Rom.

Die Ähnlichkeit des Dominikanerchorals mit dem der Cistercienser zeigt sich vor allem in der Behandlung der Allelujaform (siehe oben!). Auch hier ist oft das Melisma am Ende des Verses weggelassen. Ebenso streichen die Dominikaner gern Gruppenwiederholungen in langen Melodien. Ob nun Humbert von Romans die Cisterciensерlesart kannte und sich von ihr beeinflussen ließ oder ob die gemeinsamen Eigentümlichkeiten auf die damalige Pariser Choraltradition zurückgehen, läßt sich wohl heute nicht mehr feststellen, besonders da doch auch eine ganze Reihe von Verschiedenheiten gegenüber der Cisterciensерreform begegnen, was auch Widmann selbst feststellt. Vor allem herrscht bei den Dominikanern in Bezug auf die Lektionsformeln eine vorwiegend semitonale Praxis gegenüber allen anderen subtonalen Überlieferungen.[36] Wie die Cisterciensерlesart steht auch die dominikanische im romanischen Dialekt.

An Dominikanerhandschriften besitzt die Würzburger Universitätsbibliothek fünf aus dem ehemaligen Dominikanerkloster zu Würzburg,[37] vier davon entstammen dem 15. Jahrhundert,[38] eine dem 18. Jahrhundert.[39] Dazu kommt noch ein Processionale des 15. Jahrhunderts (M p th d 5) aus dem Dominikanerinnenkloster St. Katharina zu Nürnberg.[40] Alle sechs Bücher zeigen den römischen Choraldialekt in Quadratnotenschrift auf vier roten Linien und stimmen einschließlich des Nürnberger Buches in der Diastematik genau miteinander überein, ein Zeichen, daß man sich im Orden ziemlich gewissenhaft an die Choraltradition hielt. Textliche Kürzungen am „Dies irae" des Requiem bemerken wir in zwei Büchern.[41]

[36] Vgl. W. P., II., S. 474, III., S. 49.

[37] Siehe Gropp, Wirtzb. Chr., II., S. 159.

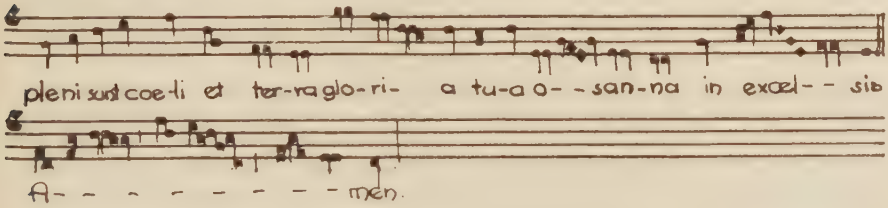
[38] M p th f 164, Responsoriale; M p th fm 13, Missarium de tempore; M p th fm 14, Missarium de Sanctis; M p th fm 15, Antiphonale.

[39] M ch q 210, Lamentationes.

[40] Die Herkunft aus diesem Kloster ist von Ruland auf Grund der bei der Altarwaschung am Gründonnerstag genannten Altäre festgestellt worden.

[41] M p th f 164, Responsoriale f. 109 und M p th fm 14, Graduale, Innenseite des Vorderdeckels.

Ein Responsoriale (M p th f 164) hat zwei und ein Missarium de tempore (M p th fm 13) vier Formulare des Ordinarium missae. Darin sehen wir wohl die ursprünglich einfache Überlieferung des Ordens. Ein Missarium de Sanctis dagegen (M p th fm 14), das nach einem Eintrag auf f. 160 v im Jahre 1478 von einem anderen Buch abgetrennt wurde, erhielt wohl bei dieser Gelegenheit ein neues Ordinarium missae von acht Formularen, und dabei scheinen ähnlich wie bei dem Graduale festivum des Klosters Ebrach (M p th f 108, siehe oben!) „moderne" Bestrebungen sich geltend gemacht zu haben. Fol. 131 und f. 159 steht je die gleiche Melodie für ein Sanctus und Agnus Dei. Das unten zum Teil wiedergegebene Sanctus von f. 131 v ist offenbar ein spätmittelalterliches Erzeugnis, das nicht aus der Ordenstradition kommt und folglich wohl in unserer Gegend entweder entstanden ist oder doch gern gesungen wurde und deswegen Aufnahme in dieses Würzburger Buch fand. Es fällt durch eine gewisse Weichheit in der melodischen Linienführung auf (celi et terra und ex*cel*sis: gebrochener Nebenseptakkord abwärts), durch das Pathos des Oktavensprungs bei gloria und die auf diesem Wort sich häufende Betonung. Das beigefügte Amen gehört zu einem Credo in C-Dur auf f. 150 ff., das in Mensuralnotation mit den Formen der Brevis, Semibrevis und Longa aufgezeichnet ist. Dieses Amen, das zusammenfassend den Charakter des ganzen Stückes in etwa beleuchtet, besteht zunächst aus dem gebrochenen C-Durdreiklang mit hinzugefügter Sexte, dann folgen drei vom oberen C aus absteigende, nichtssagende Terzen, jeweils eine Stufe tiefer einsetzend, denen sich ein Quintsprung von der Dominante zur Tonika anschließt. Die Schlußgruppe geht in Umkehrungen und Verkleinerungen nochmals auf das Anfangsmotiv zurück.



Augenscheinlich ließen sich also auch die Dominikaner, entgegen ihren Traditionen von spätmittelalterlichen Zeitströmungen beeinflussen. Diesen mit der Zeit unaufhaltsamen Verfall der Gregorianik auch innerhalb der konservativen Orden dokumentieren deutlich die oben genannten „Lamentationes" aus dem 18. Jahrhundert. Zwar stimmen die sorgfältig und sauber geschriebenen Gesänge diastematisch noch genau mit den analogen des

Antiphonars M p th fm 15 und des Processionale M p th d 5 aus dem 15. Jahrhundert überein, aber die Notenschrift kennt nicht mehr die reichen Formen früherer Zeiten, sondern nur mehr den quadratischen und den rhombenförmigen Punkt und ist infolgedessen nicht mehr rhythmisch-logisch gruppiert. Ebenso fehlt jetzt bereits das Empfinden für gregorianische Formstruktur. Fol. 12 v ist die Antiphon Christus factus est — der Rahmenvers — genau so wie alle anderen Verse der Psalmodie behandelt, mit Initium, Mediante und Finalis.[42]

4. Die Prämonstratenser

Heimat und Entstehungszeit hat der Prämonstratenserchoral mit dem der Cistercienser und Dominikaner gemein. Die ältesten Handschriften zeigen wie die der Cistercienser die Abhängigkeit von Metz.[43] Widmann macht in seiner Abhandlung über den Cistercienserchoral auf einzelne auffallend übereinstimmende Varianten in der Choraltradation der beiden Orden aufmerksam, kommt aber dann zur Feststellung: „. . . auf die übrigen Änderungen der Cistercienser scheint der Prämonstratenserorden nicht eingegangen zu sein",[44] und meint dann schließlich, was sicher richtig ist, daß die gleichen Stellen auf gemeinsame Vorlagen und weniger auf eine Abhängigkeit von den Cisterciensern zurückzuführen seien.

Nach Franken kam der Orden schon wenige Jahre nach seiner Gründung und das Doppelkloster (bei den Prämonstratensern eine häufige Erscheinung) Ober- und Unterzell rühmt sich, seinen Ursprung auf den Ordensstifter selsbt, den heiligen Norbert zurückführen zu können. Leider ist uns in der Universitätsbibliothek Würzburg nur eine einzige Prämonstratenser-Handschrift, ein Processionale, erhalten, die erst im 17. Jahrhundert geschrieben wurde.[45] Immerhin lassen sich aus dem Zustand

[42] Vgl. W. P., III., S. 107 ff. — Bei drei Totenoffizien des 14. und 15. Jahrhunderts aus dem Würzburger Dom (s. o., S. 30 f.) war eine ähnliche Vereinfachung der Antiphonen aufgefallen. Doch zeigt jene, obwohl der Eindruck monotoner als hier ist, doch noch Sinn für das Wesen der Antiphon als Rahmenvers, während diese Gleichmachung mit den anderen Psalmversen den eigentlichen Sinn der Antiphon zunichte macht.

[43] Siehe W. P., I., S. 242. [44] Cisterzienserchronik, a. a. O., 17. Jahrgang, S. 147.

[45] M ch q 211. Fol. 150 steht der Eintrag: „Librum hunc ad honorem Dei conscripsit predilecta Consoror nra Christina de Bourscheidt 1632". Diese Christina de B. und mit ihr die Handschrift kam nach Ruland aus dem Prämonstratenserinnenkloster Mare bei Köln nach Unterzell bei Würzburg und wurde dort Priorin. Die Heiligen der Litanei f. 76 weisen auf die Herkunft des Buches aus der Diözese Köln, das von anderer Hand eingeschriebene „Register über die (Responsorien) wan die altar gewaschen werdten" deutet auf seinen Gebrauch im Kloster Unterzell.

des Buches einige Schlüsse auf die Choralpflege des Prämonstratenserordens ziehen. Es hat auf fünf Linien, von denen vier schwarz, die F-Linie nach uraltem Brauch rot ist, gotische Hufnagelschrift in noch mannigfaltigen Formen und guter Gruppierung. Die durchweg im lateinischen Dialekt stehenden Melodien sind, wie ein Vergleich mit dem Liber responsorialis der vatikanischen Ausgabe zeigt, verhältnismäßig gut überliefert. Da die Schreiberin des Buches, bei der man wohl Verständnis für den gregorianischen Choral voraussetzen darf, später Priorin des Unterzeller Klosters wurde, mag man nicht ohne Grund annehmen, daß sie sicherlich auch autoritär für gute Pflege und Ausführung des Kirchengesanges durch ihren Konvent sorgte.

5. Die Karmeliten

Die jetzige Verfassung des Karmelitenordens, der den Propheten Elias als „Führer und Vater" verehrt, geht auf Berthold von Kalabrien zurück, der um 1155 auf dem Berge Karmel ein Kloster errichtete.[46] Das alte Karmelitenkloster zu Würzburg bestand schon am Anfang des 13. Jahrhunderts,[47] das noch bestehende wurde 1627 den reformierten (unbeschuhten) Karmeliten durch Bischof Adolf von Ehrenberg übergeben.[48] Aus den Würzburger Klöstern sind uns keine choralischen Quellen mehr erhalten, wohl aber aus zwei anderen der Diözese, nämlich Heilbronn[49] und Neustadt a. d. S.[50] : ein Graduale aus Heilbronn (M p th fm 18) und ein Graduale (M p th fm 19) und zwei Antiphonare, darunter ein zweibändiges (M p th fm 20 und 23 A + B) aus Neustadt. Diese Handschriften gehören dem 15. Jahrhundert an. Außerdem besitzt die Würzburger Universitätsbibliothek noch ein Karmeliten-Antiphonale aus dem Ende des 17. Jahrhunderts, dessen Herkunft zweifelhaft ist. Aus den darin enthaltenen Festen „Elisaei Patris nostri" (p. 212) und Transverberationis S. Theresiae (p. 254) ergibt sich lediglich, daß es ein Karmelitenbuch ist; das Fest des heiligen Kilian, dessen Erwähnung im Kalendarium auf den Gebrauch des Buches in unserer Gegend schließen lassen könnte, fehlt. —

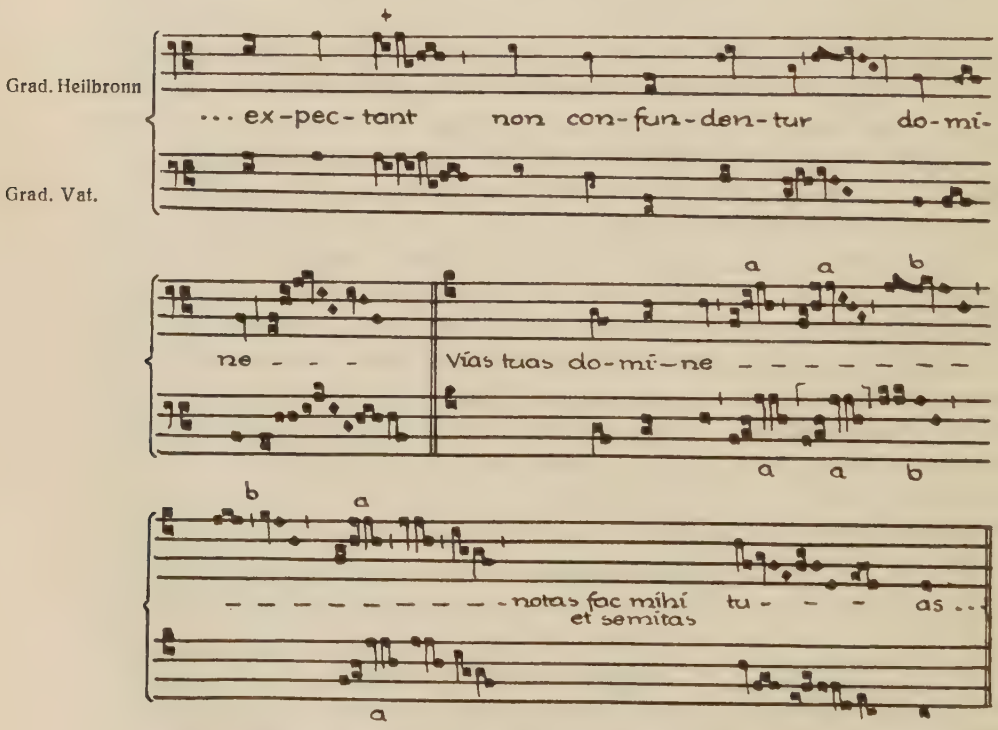
[46] Vgl. Lexikon für Theologie und Glaube, herausgegeb. von Buchberger, V., Spalte 839 ff. Freiburg i. Br. 1923.

[47] Vgl. Martini Cl., Der deutsche Karmel, 2 Bände. Bamberg 1922 und 1926. II., S. 490 ff.

[48] Siehe Gropp, Wirtzb. Chr., I., S. 403. Es war vordem ein Cisterciserinnenkloster (St. Magdalena).

[49] Martini, II., S. 275; siehe auch Gropp, Wirtzb. Chr., II., S. 158.

[50] Martini, II., S. 243 und II., S. 250 ff. Zuständigkeit des Würzburger Bischofs; siehe auch Gropp, Wirtzb. Chr., II., S. 159.

Die Bücher des 15. Jahrhunderts notieren sämtlich die lateinische Lesart auf vier roten Linien in römischen Quadratnoten. Trotz sauberer Schrift fällt an den Codices eine gewisse Nachlässigkeit und Inkonsequenz der Notierung auf. Man scheint innerhalb des Karmelitenordens den kirchenmusikalischen Fragen nicht dieses Interesse zugewendet zu haben, wie es etwa die Benediktiner und Cistercienser auf Grund ihrer Regel und ihrer ihrer liturgischen Einstellung von jeder taten.[51] Man muß jedenfalls annehmen, daß die Karmeliten in Bezug auf die Vorlagen zu ihren Choralbüchern weit weniger kritisch waren und daß sie nicht oder wenig über die Choralpflege und Choraltradition reflektierten. Es folge hier eine Gegenüberstellung von Teilen ein und desselben Graduales „Universi" vom ersten Adventssonntag aus dem Graduale Vaticanum und aus einem Heilbronner Karmelitengraduale (M p th fm 18, f. 1 v). Man beachte die

[51] Nach freundlichen mündlichen Mitteilungen herrscht auch heute, besonders bei den Unbeschuhten, in kirchenmusikalischen Dingen große Einfachheit. Die Antiphonen werden, namentlich in kleinen Konventen, auf einem Ton rezitiert und von den Psalmtönen singt man oft nur die Formeln des I., V. und VIII. Tones, die als „leicht" gelten.

willkürliche Gruppierung der Noten, die naturgemäß eine verschiedene Phrasierung und Rhythmisierung beim Singen bedingte, z. B. bei confunden*tur* und am Ende bei *tu*as. Die an sich gleiche, dreimal wiederkehrende Figur bei a und die (im Graduale Vaticanum fehlende) Motivwiederholung bei b ist jedesmal anders geschrieben. Bei excpec*tant* ist gegenüber dem Grad. Vatic. eine Clivis zu wenig (+). (Siehe S. 54!)

Daß solche Kürzungen im Vergleich zur guten Überlieferung oft ein bedeutendes Ausmaß haben, möge ein einziges, willkürlich herausgegriffenes Beispiel dartun. Das Alleluja des vierten Adventssonntages „Veni Domine" zählt im Graduale Vaticanum (ohne Schlußmelisma des Verses) 173 Noten; das entsprechende im Heilbronner Graduale (auch ohne Schlußmelisma des Verses, es ist hier nämlich wegradiert) nur 156. Die Melismen am Ende der Allelujaverse sind bei den Karmeliten grundsätzlich weggelassen, wie dies in Cistercienser- und Dominikaner-Handschriften oft der Fall ist. Im späteren Mittelalter war das ziemlich allgemeiner Brauch geworden.[52] Hier scheinen diese Melismen allerdings ursprünglich vorhanden gewesen zu sein und sind erst später, wie sich noch deutlich erkennen läßt, wegradiert worden. Zuweilen ist an solchen Stellen auf die „Prosa", d. i. die Sequenz verwiesen. Fol. 204 v steht die Ostersequenz „Victimae Paschali laudes" auffallenderweise im germanischen Dialekt.[53] Der Vers „Credendum est" stand ursprünglich noch, wurde aber dann durchgestrichen. Die Sequenz „Lauda Syon" (f. 211 ff.) zeigt ebenfalls die germanische, noch nicht abgeschliffene Form. Möglicherweise kamen auch bei den Karmeliten die Sequenzen erst verhältnismäßig spät in Übung und wurden dann aus der jeweiligen Gegend übernommen. — Die Antiphonare mit vorwiegend syllabischen Gesängen zeigen eine etwas bessere Überlieferung, denn an ihnen konnte nicht so leicht etwas geändert oder gestrichen werden wie bei den melismatisch reicheren Gesängen der Gradualbücher. Das oben erwähnte Antiphonale aus dem 17. Jahrhundert hat als Notenformen nur mehr Longa und Brevis, die Melodien stehen im lateinischen Dialekt, die Ostersequenz (p. 75) im germanischen.

6. Die Franziskaner

Franziskanische Einfachheit wirkt sich auch in der Gestaltung des Gottesdienstes aus, der in den Kirchen dieses Ordens nicht die Pracht entfaltet wie etwa in einer Bischofskathedrale oder einer Abteikirche.

[52] Vgl. W. P., II., S. 479.
[53] Wie bei Sievers, a. a. O., S. 54.

Trotzdem pflegten die Söhne des heiligen Franziskus von jeher den liturgischen Gesang und mußten nach den Rubriken des Minoritengenerals Fr. Haymo v. Faversham 1241 [54] sogar an Ferialtagen ihr Offizium *singen*. Der Orden gewann durch sein rasches Anwachsen und seine weite Verbreitung in allen Ländern großen Einfluß auch in Dingen, die den Choral und die Liturgie betrafen. So wurde die von der päpstlichen Kapelle im 12. Jahrhundert eingeführte Vereinfachung des Breviers von den Franziskanern angenommen und durch sie fast allgemeiner Brauch. [55] Ebenso verdankt die römische Quadratnote diesem Orden, der sie für alle seine Niederlassungen annahm, ihre weite Verbreitung. [56] Die Franziskaner, im 13. Jahrhundert erst entstanden, hatten nicht wie die alten Mönche den Sinn für gregorianischen Choral gleichsam ererbt, sie hatten keine Tradition und waren eines ganz anderen Geistes als jene, die im Chordienst oft ihre einzige oder doch ihre höchste Aufgabe sahen. Die mehr der praktisch-tätigen Seelsorge zugewandten Franziskaner waren in kirchenmusikalischen Dingen ihrer Zeit gegenüber aufgeschlossener als die Orden mit jahrhundertelangen Überlieferungen und pflegten schon früh in ihren Kirchen den mehrstimmigen Gesang. [57] Ähnlich ist es auch heute. [58] So erklärt es sich, daß gerade in diesem Orden noch am ehesten neben reger und guter Pflege des Chorals auch die Möglichkeit gegeben war, ihm gleichgültig gegenüberzustehen. Und tatsächlich hat Peter Wagner die ersten Anfänge einer „Choralreform" im üblen Sinn bereits im frühen 14. Jahrhunderts innerhalb dieses Ordens festgestellt, [59] eine Reform, die die Schlußmelismen der Allelujaverse bewußt kürzte, wenn sie zu lang erschienen und die auch tonale Änderungen vornahm, wie sie bei den Cisterciensern begegneten. [60] Solche Erscheinungen treten auch in den wenigen Zeugnissen franziskanischer Choralpflege in den fränkischen Klöstern zu Tage. Nach Würzburg waren die Konventualen noch zu Lebzeiten des heiligen Franziskus gekommen. [61] Das einzige handschriftliche Graduale der dortigen Franziskanerbibliothek (siehe oben Quellen und

[54] Vgl. Felder H., Geschichte der wissenschaftlichen Studien im Franziskanerorden bis um die Mitte des 13. Jahrhunderts. Freiburg i. Br. 1904, S. 247.

[55] W. P., I., S. 129.

[56] W. P., II., S. 313.

[57] Felder, a. a. O., S. 439.

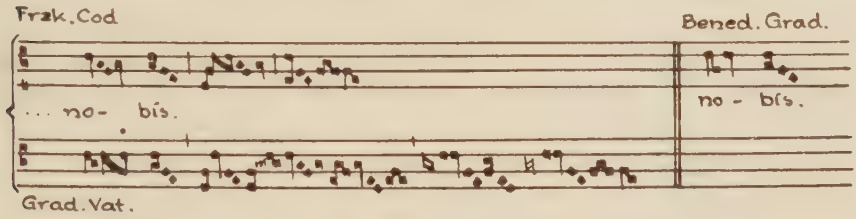
[58] Nach freundlicher mündlicher Mitteilung wird heute vielerorts nur einmal im Monat ein Choralamt gesungen, mehrstimmig dagegen öfter.

[59] W. P., II., S. 482 ff.

[60] W. P., II., S. 492.

[61] Stengele, a. a. O., S. 1 ff.; siehe auch Gropp, Wirtzb. Chr., II., S. 160.

Literatur, 2. Abschnitt) ist sauber und sorgfältig in Quadratnotenschrift auf vier roten Linien geschrieben. Wie bei allen in romanischen Ländern entstandenen Orden mit zentraler Organisation stehen die Melodien im lateinischen Dialekt. Daß das vorliegende Buch ein Franziskanerkodex ist, ergibt sich aus der Darstellung der Stigmatisation des heiligen Franziskus f. 1 und der Allerheiligenlitanei f. 29 ff. mit den Anrufungen: „st. francisce, anthoni, ludovice." Die Melismen der Allelujaverse sind hier mit Überlegung gekürzt, wie eine Gegenüberstellung der Fassungen des Alleluja am ersten Adventssonntag im vorliegenden Codex f. 3 v und im Graduale Vaticanum zeigt. Es liegt hier also nicht die im Mittelalter oft angewandte abgekürzte Schreibweise [62] vor, die nur die ersten Noten eines langen Melisma zitierte und die Fortsetzung als bekannt voraussetzte. Ein solches Verfahren zeige die beigefügte Kürzung des nämlichen Verses aus verschiedenen Benediktinerhandschriften. [63]



Das Gradualresponsorium „Anima nostra" (f. 325) beginnt wie bei den Cisterciensern mit der Tonika, statt wie ursprünglich mit der Subdominante. [64] Das in dem Minoritenkloster zu Dettelbach aufgefundene Graduale [65] ist der äußeren Einrichtung und den inneren Merkmalen nach von ganz gleicher Art wie das Würzburger. Da es keinen Eintrag aus älterer Zeit und auch kein Titelblatt aufweist, läßt sich ebenfalls nur aus der Allerheiligenlitanei (f. 94 v) mit den Anrufungen „st. francisce, anthoni, ludovice, bonaventura" schließen, daß es sich um ein Franziskanerbuch handelt. Es scheint vom Gründungspersonal des erst seit 1613 bestehenden Wallfahrtsklosters [66] mit ins Haus gebracht oder sonstwie geerbt worden zu sein. Das in diesem Buch enthaltene Ordinarium missae umfaßt

[62] W. P., II., S. 437.

[63] M p th f 16, M ch f 282 und 283.

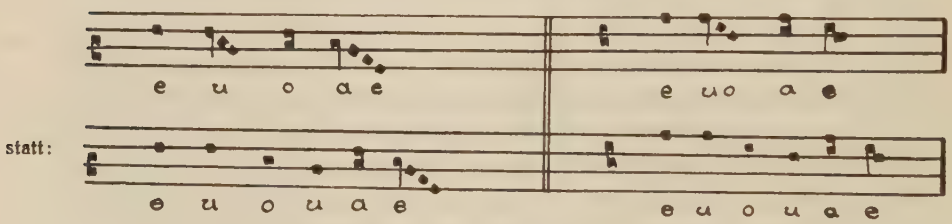
[64] Genau wie das bei W. P., II., S. 492 zitierte Beispiel aus einem italienischen Franziskanergraduale um 1400.

[65] Sign. Liturg. A. 5. Siehe oben, Quellen und Literatur, 2. Abschnitt.

[66] G r o p p, Wirtzb. Chr., II., S. 161.

neun (mit Requiem zehn) Formulare, und zwar nur solche der guten Überlieferung, wie sie sämtlich auch in das Graduale Vaticanum übernommen wurden. Bei einem syllabischen Gloria (= dem 15. des Graduale Vaticanum) fällt auf, daß das Initium e g a, das im Vaticanum am Anfang eines jeden Satzes steht, hier nur beim ersten Satz „Et in terra" angewandt ist. Alle anderen Sätze beginnen sofort mit der Tuba a. Also: Et in terra
e g a a
pax . . . Laudamus te . . . Benedicimus te . . . usw. Das im Archiv des
g a a g e a a a g g e

Würzburger Franziskanerklosters befindliche Brevier [67] trägt, obwohl aus etwas früherer Zeit stammend, ebenfalls Merkmale eines choralischen Verfalls an sich. Da nur einzelne Teile des Breviers mit Noten versehen sind und diese Gesänge meist syllabisch und als solche naturgemäß besser überliefert sind, läßt sich nicht allzuviel über die Art der Überlieferung ermitteln, aber immerhin bezeugen kleine Einzelheiten eine bereits vorhandene Nachlässigkeit und Ungenauigkeit. So ist am Ende einer jeden Antiphon die Psalmtonformel über den letzten Vokalen des Gloria Patri e u o u a e („. . . saeculorum. Amen") hier nicht, wie die beigefügten Beispiele zeigen, syllabisch angegeben, sondern in irreführender Gruppennotierung. Außerdem steht hier ungenau immer nur e u o a e. [68]



Diese wenigen Zeugnisse des franziskanischen Chorals auf fränkischem Boden lassen immerhin erkennen, daß es bei den fränkischen Franziskanern auch nicht anders war als bei ihren italienischen und sonstigen Mitbrüdern. Ohne eigentliche choralische Tradition zeigen sie einerseits guten Geschmack (siehe Ordinarium missae im Dettelbacher Codex), auch Sorgfalt, vor allem in der Schrift, andererseits lassen sie sich aber auch kleine Ungenauigkeiten und sogar rationalistische Kürzungen zuschulden kommen.

[67] Sign. I. 133; siehe oben, Quellen und Literatur, 2. Abschnitt.
[68] Vgl. W. P., II., S. 478.

7. Die übrigen Orden

Von der Choralpflege anderer Orden, die in Franken Niederlassungen hatten und zum Teil noch haben, ließen sich keine Zeugnisse finden. Die bedeutenderen, die auch in der allgemeinen Choralgeschichte eine Rolle spielten, konnten erfaßt werden und die Choralpflege bei den anderen hatte, soweit sie überhaupt nennenswert war, kaum etwas spezifisch Fränkisches an sich. Die *Kartäuser*[69] beispielsweise, von denen immerhin noch eine Spur in einem in der Franziskanerbibliothek zu Dettelbach aufbewahrten[70] Psalterium zu entdecken war, hatten von jeher eine im ganzen Orden einheitliche Choralpraxis, die durch größte Einfachheit gekennzeichnet ist.[71] Sie singen den lateinischen Dialekt, lehnen Sequenzen und Tropen ab, kennen nur drei Weisen des Kyrie, je zwei des Gloria, Sanctus, Benedictus und Agnus Dei und eine des Credo, der Präfation und des Pater noster.[72] In dem Frühdruck der Dettelbacher Bibliothek (aus dem Jahre 1519) sind die Noten zu den Antiphonen und Hymnen mit der Hand in gotischer Hufnagelschrift auf vier roten Linien eingetragen. Da es sich ausschließlich um syllabische Kompositionen handelt, noch dazu in geringem Umfang, fehlen die Anhaltspunkte zu einer eingehenden kritischen Untersuchung. Außerdem dürfte das Buch nach dem Zusatz „ppe Argen" (Argentina, Straßburg) elsässischen Ursprungs sein.

Ganz ohne Quellen und ohne Nachrichten aus alter Zeit sind wir bezüglich der Choralpflege bei den *Augustinern*, obwohl diese schon seit dem 13. Jahrhundert in Würzburg und Münnerstadt Niederlassungen besaßen.[73] Als zentral organisierter Orden hatten sie von Anfang an überall einheitliche Liturgie und einheitlichen Gesang.[74] Da die Augustiner-

[69] Über deren Klöster in der Würzburger Diözese siehe Gropp, Wirtzb. Chr., II., S. 155 f.

[70] Siehe oben, Quellen und Literatur, 3. Abschnitt. Sign. Liturg. B 18.

[71] Vgl. Klein Joh. B., Der Choralgesang der Kartäuser. Dissert. Berlin 1910.

[72] Klein Joh. B., S. 16 ff.

[73] Siehe Gropp, Wirtzb. Chr., II., S. 157.

[74] Auf eine diesbezügliche Anfrage bei Dr. P. Adalbero Kunzelmann, Münnerstadt, wurde mir folgender freundlicher Bescheid: „Unser Orden hatte immer die römische Liturgie und damit auch den römischen Gesang. Auch in den wenigen Ordensfesten mit eigenem Proprium, die aus alter Zeit stammten — es sind nicht viele, etwa drei bis vier — ist immer die Gesamttradition des Ordens gewahrt geblieben, sodaß man von einer eigenen deutschen Überlieferung nicht sprechen kann. Soviel kann man aus den vorhandenen Quellen schon erweisen. Ja die Zusammenfassung geht sogar über unseren Orden hinaus. Sogar die Augustinerchorherren und andere Orden mit der Augustinerregel singen z. B. das Augustinusoffizium im wesentlichen genau wie wir."

Eremiten erst um die Mitte des 13. Jahrhunderts (unter Papst Innocenz IV.) zusammengeschlossen und organisiert wurden,[75] konnten sie ähnlich wie die Franziskaner keine traditionelle Choralpflege haben und sind in der allgemeinen Choralgeschichte auch fortan niemals irgendwie hervorgetreten. Man kann daher annehmen, daß bei der im Orden gepflegten Einheitlichkeit auch die fränkischen Augustiner in ihrer Choralpflege keine nennenswerten Besonderheiten aufzuweisen haben.

[75] Siehe Hümpfner, Zur Geschichte des Augustinerordens, in Festschrift „St. Augustin" zur Jahrhundertfeier 1930. Würzburg 1930, S. 147.

III. Zur Theorie

Die meisten und hauptsächlichsten Quellen mittelalterlicher Choraltheorie sind heute durch die Neudrucke der bekannten Sammlungen Gerberts[1] und Coussemakers[2] allgemein zugänglich, und in fast allen größeren einschlägigen Werken über mittelalterliche Musik ist auch der Theorie des Chorals eine kritische Betrachtung gewidmet worden.[3] Es sei daher in dieser lokalgeschichtlichen Untersuchung die Eigenart der mittelalterlichen Choraltheorie nur kurz zusammenfassend skizziert, wobei die etwaigen Beispiele Werken entnommen sind, die auf unsere Gegend Bezug nehmen, bezw. für sie Geltung hatten, z. B. das „Rationale divinorum officiorum" des Durandus[4] und der Micrologus Ornitoparchs,[5] der Würzburg ausdrücklich erwähnt. Danach mögen drei zum Thema in unmittelbarer Beziehung stehende Werke eine gesonderte Darstellung erfahren und schließlich sei versucht, aus den praktischen Quellen auf den Stand der ihnen zugrunde liegenden Theorie Schlüsse zu ziehen.

Eine systematische, wissenschaftliche Darstellung der Choraltheorie suchen wir bei den mittelalterlichen Schriftstellern vergeblich; induktive Methode und paläographische Studien waren ihnen unbekannt. Da der Choral täglich praktisch geübt und lebendig überliefert wurde, bestand auch offenbar kein Bedürfnis nach einer wissenschaftlich ausführlichen Darstellung. Das aus der Antike übernomme und auf die christliche Musik angewandte Gedankengut sowie die wenigen fixierten Regeln wurden kritiklos übernommen, weitergegeben und mit dem argumentum ex auto-

[1] Gerbert, Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum. 3 Bände. St. Blasien 1784, Neudruck Graz 1905.

[2] Coussemaker, Scriptores de musica medii aevi. 4 Bände. Paris 1864--76, Neudruck Graz 1908.

[3] Vgl. besonders Abert H., Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen. Halle a. d. S. 1905. Ferner Molitor, Nachtridentinische Choralreform, I., S. 72 ff.; derselbe, Choralwiegendrucke, S. 1 ff., Moser, I., S. 133 ff.

[4] Nürnberg 1494.

[5] Musice active micrologus Andree Ornitoparchi Ostrofranci Meyningensis Artium Magistri Libris quatuor digestus. Omnibus musice studiosis non tam utilis quam necessarius. Leipzig 1517.

ritate gegen etwaige Gegner verteidigt. — Vom Altertum her übernahmen die mittelalterlichen Traktate vor allem die *symbolische Deutung* der Musik. Man fragt nicht nach dem Wesen, sondern nach der Bedeutung, man bringt die Musik in Zusammenhang mit dem Lauf der Gestirne (musica mundana), mit dem Verhältnis von Seele und Leib (musica humana), man konstruiert Beziehungen zwischen Musik und Kirche (eine Musik — eine Kirche; vier Notenlinien — vier Evangelien; acht Tonarten — acht Seligkeiten usw.[6]) und man verliert sich in der Ausdeutung von Einzelheiten. Ganz besonders nahe lag das bei Einrichtungen, die man nicht mehr ganz verstand. So war etwa der Stab des Cantors, der früher sicherlich im Zusammenhang mit der Cheironomie praktische Bedeutung hatte, nunmehr zu einem bloßen Insignium beim feierlichen Gottesdienst geworden.[7]

Symbolik und Allegorie stehen wie hier vielfach im Dienste der *erbaulichen Tendenz*, eines weiteren Wesensmerkmals mittelalterlicher Choraltheorie. Nach ihr ist das letzte Ziel jeglicher Kirchenmusik die compunctio cordis, und mit Augustinus mahnt sie immer wieder „cantate oribus, cantate moribus".[8] Auch Durandus ergeht sich (l. c.) wiederholt in guten Ermahnungen: „. . . porro debent cantores consonis vocibus et suavi modulatione concinere. Quatenus animos audientium ad devotionem dei valeant excitare. . . magis devotione cordis quam jubilatione vocis cantandum. . ."

Durch die Herübernahme der antiken Ethoslehre kam es auch innerhalb der Choraltheorie noch im Mittelalter zu *ästhetischen Ansätzen*, wenigstens nach der Seite der Inhaltsästhetik hin. Für die formalästhetische Betrachtung war ja freilich zunächst, besonders im frühen Mittelalter, kein Raum. Die musica sacra im Dienste des Kultus, Symbol des Geistes, der sich über alle Gläubigen ergießt, wurde nie zum Gegenstand eines rein ästhetischen Genießens. Dagegen versuchte man immer wieder den verschiedenen Stimmungswert der einzelnen Kirchentonarten zu erfassen und festzulegen. So charakterisiert Ornitoparch im dritten Teile seines Micrologus den ersten Kirchenton als „morosa ac curialis vagatio", den zweiten als „rauca gravitas", den dritten als „severa (quasi indignitas)

[6] Vgl. das Schema des Johannes de Muris bei Abert, S. 191.

[7] Daher erklärt ihn Durandus (Liber II., De Cantore, f. 31 f.) auf seine Weise allegorisch: wie die Israeliten beim Paschamahl in Ägypten den Stab in der Hand hielten, so hält der Cantor den Stab, weil wir zum Vaterland — zum Mahle des himmlischen Osterlammes eilen.

[8] Aug. Serm. 34. 6; siehe Abert, S. 91.

insultatio", den vierten als „adulatorius sonus", den fünften als „modesta petulantia", den sechsten als „lachrymosa vox", den siebten als „inimici saltus" und den achten als „decens quasi matronalis canor". Daneben zitiert er Cassiodor und Plato mit ähnlichen Ausführungen.

Trotz aller Spekulation, Symbolik und Allegorie verlor die mittelalterliche Musiktheorie doch nicht ganz die Lebensnähe, das zeigen die vielen in ihr enthaltenen *praktischen Hinweise* für den Choralsänger. Es ist oft der eigentliche Zweck eines Traktates, Verständnis für den Kirchengesang zu wecken und zu dessen würdiger Ausführung anzuleiten. Fehler, die sich dabei einzuschleichen pflegen, werden gerügt und zum Teil sogar Winke zur Stimmbildung gegeben. Da gerade diese Abschnitte einen lebendigen Einblick in die Aufführungspraxis geben, sei in einem eigenen Abschnitt näher davon die Rede.

Nach 1600 verliert sich der spekulative Charakter der Choraltheorie und im Vordergrund des Interesses steht die Erörterung über das Verhältnis der musica plana zur mensurata. Die äußere Anlage der Traktate, die mittelalterliche Methode der Quaestionen und Begriffsbestimmungen wird noch lange beibehalten — „Quid sit musica choralis" — und man fragt in dieser Form nach Gestalt und Bedeutung der Noten, nach Linien und Schlüssel, nach den Tonarten und sogar nach der Mutatio und der Guidonischen Hand.

Von den wenigen aufgefundenen theoretischen Quellen aus dem Würzburger Bereich ist an erster Stelle die „lere von korgesanck yn stifften odder kloster" zu nennen. Sie findet sich in einer Papier-Handschrift des 15. Jahrhunderts aus dem Würzburger Benediktinerkloster St. Stephan, jetzt im Besitz der Universitätsbibliothek (M ch q 128). Das gut erhaltene Büchlein in Holzband mit weißem gepreßtem Leder und einer Messingschließe (Blattgröße $20\frac{1}{2} \times 11$ cm) enthält auf 178 von 184 Blättern „Varia opuscula Thomae a Kempis" und f. 178 v—184 die besagte „lere". Sie beginnt ohne eigentliche Überschrift mit „Merck ein lere von korgesanck yn stifften odder kloster ordenlich und recht got zu singen yn seynem gar hochtziglichn heilgen Dynst. sind not sechs stuck hye nachvolgn." Darnach sind die sechs Stücke in lateinischen Adverbien mit beigefügter deutscher Übersetzung bezw. Worterklärung aufgezählt:

„Das man sing

Concorditer ein Trechtiglich und unanimiter ut conveniant odder helliglich Einmüttiglich gleich mitteinander.

Mensuraliter Ebenmeßlich, formlich mensura maß form weyß

Mediocriter Mittelmessig.

Differentialiter Underscheidlich.

Devocionaliter Andechtiglich jinniglich, guttwilliglich, inbrunstiglich ernsthaftiglich, ersamlich reverenter, mit erebiettung.

Satis urbaniter genug gelymphlich urbanitas hofflichkeit und sitten."

Ihrem Hauptinhalt nach ist die Schrift nichts anderes als eine Übersetzung des Traktats „De modo cantandi choralem cantum in multitudine personarum opusculum rarissimum novissime collectum anno dni MCCCCLXXII" von Conrad von Zabern.[9] Der näheren Ausführung dieser sechs Punkte folgt wie bei C. v. Zabern eine Aufzählung verschiedener Unsitten (rusticitates, „bewrischheiten"), die man vermeiden müsse. Da sich sachlich alles auf den Vortrag des Chorals, d. i. die Aufführungspraxis bezieht, wird an anderer Stelle noch davon die Rede sein. Es sei nur noch auf den auch hier zutage tretenden erbaulichen Charakter dieser theoretischen Schrift hingewiesen. Fast alle Ermahnungen zum rechten und schönen Singen werden religiös begründet. Das „Concorditer cantare" z. B., zu dem uns das Beispiel der Engel und der Jünglinge im Feuerofen aneifern soll, ist „ein werck gotes aller stifft und closter und ein pflug dadurch man gewint ere, gutt versehung des leybß und das ewige leben." Auf Schritt und Tritt wird die Autorität der Heiligen Schrift, der Kirchenväter und sonstiger heiliger und gelehrter Männer angerufen. Das ist besonders der Fall in dem von C. v. Zabern abweichenden Beschluß. Dieser wiederholt zum Teil schon kurz vorher gebrachte Regeln und Gedankengänge und ergeht sich dann über die „nutzpercheit vnd fruchtbarkeit des gesangs" in Anlehnung an „humbertus den doctor".[10] Darin wird jeweils unter Berufung auf eine Autorität auseinandergelegt, daß der Gesang „zu dem erstn schmiltz das hertz yn ein heilige begir. . . Zu dem andern hebt auff das gemut odder das hertz des menschn vnd macht hertziglich freud, die man mitt worten nit kan ausgesprech. . . Zum drittn treibet enweck die bosse trawrigkeit. . . zu dem vierten bereitt den wegck

[9] Peter Schöffer-Druck, Mainz 1474. Vergleiche dazu Monatshefte für Musikgeschichte, 20. Band. Leipzig 1888, Nr. 7., S. 95 ff. „Zwei Schriften von Conrad von Zabern", mitgeteilt von J. Richter; siehe auch Molitor, Nachtrident. Choralreform, I., S. 154. Haas, Aufführungspraxis der Musik, in Handbuch der Musikwissenschaft. Potsdam 1931, S. 44.

[10] Wohl der Dominikanergeneral Humbertus de Romanis, Ende des 12. Jahrhunderts. Siehe Buchberger, Lexikon für Theologie und Glaube, a. a. O., V., Sp. 194. — Vgl. auch W. P., II., S. 469.

got dem here zu den hertzen zu viler einpressung mancherley gnad. . . zu dem funften treibet wegck den teuffel. . . zu dem sechsten lustet got des gesangs. . . zu dem sibentn keret die versammelng der gläubgn yn einigkeit des glauben. . . Zu achtn der gesangck erschrecket die feynt gottes. . ." An diese Ausführungen schließen sich noch einige ähnlich erbauliche, weitschweifige Auslegungen von Bibelstellen, die irgendwie auf das Singen und Beten bezogen werden können. Danach folgen noch gute Ermahnungen speziell für Mönche, die sich sowohl auf das Ordensleben im allgemeinen, als besonders auf die Verpflichtung zum Chordienst beziehen. Den Schluß bilden eine Reihe von Mahnversen, die einzelnen Engeln, Propheten, Heiligen — und sogar Teufeln in den Mund gelegt sind. Die köstlichsten aus ihnen seien hier angeführt.

Raphael angelus

Ich bin gottes artzney genandt
die krancken gehirn mach ich gesundt zuhant.
Die lustiglich syngen mit gyren mutt.
Die mach ich süß hertzig zu allen gutt.

Tewffel Asmodeus

Die allzu bald betten auff
die will ich in der hell kettn
Die fewlen schleffer will ich munder machn
vnd will ir in der helle peyn wol lachn.

Beellzebub

Ich plass in ein die ewssern zufell
Die wilden münchlein pring ich zu der helle pein
Die krencklich singd vnd lesen
die haw ich ser mitt hellishen pesen.

Die beiden schon öfter erwähnten Drucke der *Manuductio ad cantum choralem* und der *Koralschule* seien wegen ihrer unmittelbaren Beziehung zum Mainzer Choral noch zur Betrachtung herangezogen, wenn sie auch schon einer verhältnismäßig späten Zeit angehören.[11] Aus der Vorrede

[11] Das Titelblatt der Manuductio lautet: Manuductio ad Cantum Choralem Gregoriano-Moguntium Quâ Fundamenta huius Cantus; necnon modus canendi Epistolas, Evangelia, Prophetias, Collectas, Versiculos, Benedictiones, Lectiones, Capitnla, aliaque ejusmodi plura traduntur et exponuntur. Jussu et Autoritate Eminentissimi ac Reverendissimi Domini D. Joannis Philippi sanctae sedis Mogun-

mit dem Datum des 24. März 1672 erfahren wir, daß Erzbischof Johann Philipp (von Schönborn), der kurz vor dem Erscheinen dieses Büchleins ein Brevier und ein Graduale nach dem Mainzer Choral herausgeben ließ, zur größeren Würde und Einheitlichkeit des Gottesdienstes nun auch diese Manuductio in Auftrag gab. Sie enthält die Singweisen zu Episteln, Evangelien und anderen Lesungen aus dem Missale und Brevier, sowie eine kurze und leichte Anleitung den Choralgesang zu lernen. Ihr Studium wird den Klerikern und Ludirektoren der Diözesen Mainz, Worms und Würzburg angelegentlichst empfohlen. Das Buch zerfällt in zwei Teile: Pars prima: De arte scientiave Cantus Choralis Gregoriano-Moguntini. Pars secunda: De modo ejusdem canendi tam quoad Breviarium tam quoad Missale Romanum. — Der erste Teil umfaßt fünf Kapitel, die in einzelne Quaestiones untergeteilt sind. Dem ersten Kapitel vorangestellt ist die Quaestio „Quid sit Musica Choralis" mit der Antwort „Musica Choralis est, quae una vel pluribus vocibus aequam in suis notis servat mensuram, servata tamen pronunciationis quantitate verborum cujusque notae fermè sunt ejusdem valoris." Die einzelnen Kapitel handeln: 1. De Clavibus. 2. De Vove, 3. De Cantu, 4. De Mutatione, 5. De Tonis. Schon die Überschriften lassen erkennen, daß nicht nur die Methode der Darstellung, sondern auch die Theorie selbst noch dem Mittelalter angehört. So ist es nicht zu verwundern, daß uns die Manuductio in ihrem theoretischen Teil nichts Neues sagt. Das Spezifische des Mainzer Chorals darzustellen, ist überhaupt nicht versucht. Was wir an Erkenntnissen über ihn der Manuductio entnehmen, verdanken wir fast ausschließlich dem zweiten praktischen Teil. Nur an einer Stelle wird der Mainzer Choral in gewissen Gegensatz zur überkommenen Tradition gestellt, im fünften Kapitel „De Tonis". Da lautet die Antwort der zweiten Quaestio „Quot sint Toni?" wie folgt: „Secundum nostrum Cantum *Gregoriano-Moguntinum* sunt octo Toni (mit der typisch mittelalterlichen Begründung: atque illud non incongrue: nam sicut octo Partibus Orationis omne, quod dicitur, comprehendimus: sic octo Tonis, omne quod in Psalmodiis canimus, moderamur). Der von anderen als neunter gezählte Tonus peregrinus oder mixtus wird zwar als bekannt angeführt, auch die Singweise des

tinae Archi-Episcopi, sacri Romani Imperii per Germaniam Archi-Cancellarii Principis Electoris Episcopi Herbipolensis, et Wormatiensis, Franciae Orientalis Ducis, etc Domini nostri clementissimi edita. Ad usum Clericorum ac Ludirectorum Archidioecesis Moguntinae et Dioecesium Herbipolensis ac Wormatiensis. Moguntiae Typis Christorophori Küchleri Typographi aulici. MDCLXXII. Über den Verfasser siehe oben Quellen und Literatur, 3. Abschnitt.

113. Psalmes „In exitu Israel", für den allein dieser Ton praktisch in Frage kommt, zugleich wird aber bemerkt, daß es nicht angängig erscheine für diesen einzigen Psalm eine eigene Tonart aufzustellen. Bei der Notierung der einzelnen Psalmtöne ist jeweils der Charakter der Tonart durch ein Eigenschaftswort bezeichnet: I. Tonus habet melodiam hilarem, II. . . . moestum, III. . . . austeram, IV. . . . blandam, V. . . . asperam, VI. . . . lenem, VII. . . . indignantem, VIII. . . . placabilem. —

Nach den fünf Kapiteln des ersten Teiles folgt noch ein Appendix mit einigen Vortragsregeln (darüber siehe S. 78). Am Schlusse der theoretischen Erörterungen steht die Quaestio inauguralis „Cur musica inventa sit et ad quid prosit" mit der Antwort: „*Ut re*levet *so*litos *la*bores. Virtus *ut sol mi*cat", wobei die Kursiv gedruckten Silben in einem Fünflinien-system durch Noten ausgedrückt sind.

Über den Inhalt des zweiten, praktischen Teiles unterrichtet das Titelblatt. Die aus diesen Singweisen für Lektionen, Orationen usw. sich ergebenden Schlüsse auf den Mainzer Choral wurden bereits an anderer Stelle erörtert (siehe oben Seite 26!).

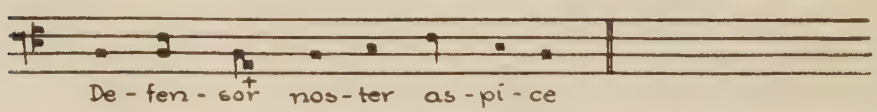
Ein schon viel moderneres Gepräge als die Manuductio zeigt die gut hundert Jahre später entstandene „*Koralschule* worinn nicht nur die Grundsätze dieses Gesangs den Anfängern deutlich gegeben, sondern auch allen Lehrmeistern die Weise und Art ihn mit Nutzen zu lehren, gezeiget wird, samt einem Unterrichte für all diejenigen, welche zu den Stiftern Lust tragen, oder Kor- und Altardienste darinn zu verrichten haben, eröffnet von einem Stiftsgeistlichen zu Maynz. Cum facultate Ordinarii Maynz, gedruck (sic!) in der Kurfürstl. Hof- und Universitäts-buchdruckerey bey Johann Joseph Alef 1783."

Das Buch ist in sechs Hauptstücke gegliedert:

I. Von dem, was zur gründlichen Erlernung des Korals vorläufig zu wissen erforderet wird.
II. Von der Vorbereitung zum Korgesange.
III. Von der Übung im Singen.
IV. Von den Tönen oder Singarten insgemein.
V. Von den Tönen ins besondere.
IV. Von den Anstimmungen und den noch übrigen Kor-Verrichtungen.

Dem ersten Hauptstück ist eine „Tabellarisch entworffene Ordnung" vorausgeschickt, die den Inhalt des ganzen Buches auf zehn Lektionen verteilt. Die Definition des ersten Hauptstückes „Was der Koral sey"

sagt: „Der Koral ist eine Art der Singkunst, welche in ihren, obschon ungleich gestalteten Noten, immer ein gleiches und einförmiges Maaß hält." Diese Koralschule dokumentiert ihren zeitlichen Abstand vom Mittelalter auch inhaltlich. Wenn sie schon, wie es in der Natur ihres Gegenstandes liegt, die Hauptsache noch aus dem Mittelalter übernehmen muß, so beschränkt sie sich doch nicht auf bloßes Nachbeten des Überkommenen, sondern gibt auch dem Fortschritt Raum. Daher empfiehlt sie beispielsweise an Stelle der sechs Guidonischen Silben ut re mi fa sol la die sieben französischen do re mi fa sol la si oder die sieben niederländischen bo ce di ga lo ma ni zu gebrauchen, um die schwierige Mutatio zu vermeiden. Ferner werden die Begriffe Dur und Moll hier bereits in unserm modernen Sinne auch auf den Choral angewandt, nicht mehr wie noch in der Manuductio im Sinne Guidos, der diese Bezeichnungen bekanntlich für klanglich gleiche Hexachorde, je nach dem Vorkommen des b rotundum (molle) bezw. des b quadratum (durum) gebrauchte. Und schließlich wird auch das moderne Leittonempfinden auf den Choral übertragen, indem man ursprüngliche Ganztonschritte von der siebten zur achten Stufe einer Kirchentonskala zu Halbtonschritten umwandelt. Das besagt eine Notiz der Koralschule, die konstatiert, daß dem Mainzer Choral nur ein einziges Zeichen (im Vergleich mit der profanen Musik) abgehe, und zwar das Kreuz (♯). Dabei wird auf eine bekannte Antiphon „Defensor noster aspice" hingewiesen und bemerkt: „Wie übel würde es klingen, wenn der Koralist dieses so, wie es gesetzet ist, Singen würde! Und wie vergebens würde sich der Tonsetzer bemühen, wenn er es so, wie es pflegt gesungen zu werden, in Noten bringen sollte." Diese Antiphon findet sich noch im „Accentus der trierischen Kirche" (a a. O., S. 35) und soll danach aus g-Moll gesungen werden. Dann bekommt die Schlüssellinie den Ton B, und die zweite Note der letzten Silbe von defensor (+) müßte also nach der Koralschule — obwohl in der Notation durchaus kein Anhaltspunkt dazu da ist — als siebte Stufe von g-Moll zu fis erhöht werden.



Die *praktischen Quellen* bis zum 17. Jahrhundert einschließlich entsprechen hinsichtlich der Aufzeichnung ihrer Melodien ganz dem Stand der bis dahin geltenden Theorie. Etwa vorkommende Halbtonschritte, die ein eigenes Zeichen verlangen würden (d - es oder auch schon a - b) werden meist dadurch ohne Notationsschwierigkeiten erreicht, daß man das

ganze betreffende Stück in eine quintverwandte Tonart transponiert. Nur ein einziges Beispiel aus dem 15. Jahrhundert läßt vermuten, daß man damals schon an Stelle eines notierten F aus dem Leittonempfinden heraus ein Fis sang: das im Graduale Vaticanum von F aus notierte Agnus Dei des vierten Ordinariums, das also der Überlieferung gemäß den wiederholt vorkommenden Halbton unter dem Anfangston hat, ist in einem Dominikanergraduale des 15. Jahrhunderts [12] von G aus geschrieben; man sang somit sicherlich Fis. Für das 18. Jahrhundert beweist ebenfalls eine Dominikanerhandschrift, [13] daß man analog der Koralschule nicht mehr in den alten Kirchentönen, sondern in unseren modernen Tonarten dachte, den Choral also gleichsam „übersetzte". Das zeigen die Notizen vor sämtlichen Antiphonen, wie „Ex B, ex g♭, ex D♯, ex E♮, ex Fis♮" usw. Vorkommende, aus der gedachten Tonart sich ergebende Vorzeichen (Es, Fis) werden in das Vierliniensystem eingezeichnet und wenn die Antiphon „Ex B" geht, setzt man das ♭ sogar vor den C-Schlüssel, d. h. man solle also hier nicht mehr C, sondern B lesen.

[12] M p th fm 13 f. 209v.
[13] M ch q 210, Lamentationes.

IV. Zur Aufführungspraxis

Es wird sich auch hier darum handeln, der allgemein geltenden, zum Teil durch das Wesen der Gregorianik, zum Teil durch die liturgischen Vorschriften bedingten Choralaufführungspraxis[1] das Besondere der in Frage stehenden Zeit und Landschaft gegenüberzustellen. — Seinem Wesen nach ist der gregorianische Choral einstimmiger, unbegleiteter Solo- und Chorgesang. Der Wechsel zwischen *Chor und Solisten* ist von Anfang an für alle Liturgien bezeugt und durch liturgische Vorschriften geregelt. Solche Vorschriften, ob und was jeweils der Priester oder die Gemeinde, der Cantor oder die Schola zu singen hat, können in kleinen Einzelheiten wechseln, wenn sie sich auch in der Hauptsache stets gleich geblieben sind. Als Besonderheit in dieser Beziehung sei eine Rubrik eines Mainzer Missale aus dem 15. Jahrhundert vermerkt (M p th f 173), das auf f. 93 v beim Offertorium der Requiemsmesse vor dem Vers „Hostias et preces" die Anweisung „sacerdos" hat und weiter unten bei „tu suscipe" die Vorschrift „chorus". Das Offertorium hat wie die meisten Texte des Missale keine Noten, nur die Worte „Hostias et preces" bis „tu suscipe" stehen am unteren Rand mit ihrer Melodie aus dem Graduale. Ähnlich sind auch in der Fronleichnamssequenz „Lauda Syon" f. 28 nur die Worte „Ecce panis angelorum" unten am Rand mit Noten vermerkt. Man könnte sich denken, daß die lange Sequenz bis zu dieser Stelle rezitiert oder still gelesen und dann vom Priester bei „Ecce panis angelorum" zum Weitersingen angestimmt wurde. — Daß man im Mittelalter manche Gesänge als zu lang empfand, ist schon gesagt worden.[2] So kam es zur *unvollständigen Ausführung* von einzelnen Stücken. Inwieweit ursprünglich ganz notierte Gesänge später eine Aufführungskürzung erfuhren, sieht man ihnen heute freilich nicht mehr an; von vornherein gekürzte Texte sind in fränkischen Handschriften verhältnismäßig selten anzutreffen. Abgesehen von dem schon erwähnten Fall der Kürzung des Credo in einem Cisterciensergraduale[3] fand sich nur noch die Sequenz

[1] Siehe W. P., I. und H a a s R., Aufführungspraxis, a. a. O., S. 29 ff.

[2] Siehe oben S. 49 (Zitat aus S i g l, a. a. O., S. 78); s. a. U r s p r u n g, S. 96.

„Dies irae" der Requiemsmesse in unvollständiger Aufzeichnung und zwar in zwei Dominikaner-Handschriften des 15. Jahrhunderts, einem Responsoriale[4] und einem Graduale.[5] Die Tatsache, daß in dieser ohnehin schon gekürzten Sequenz nur jeder zweite Vers mit Noten steht, während die anderen klein beigeschrieben sind, läßt uns auf eine weitere Eigenart der spätmittelalterlichen Choralaufführung schließen, auf die sog. *Alternier-Technik* und damit auf den Gebrauch der *Orgel*.[6] Den Hinweisen auf diesen Wechsel zwischen Gesang und Orgelspiel begegnen wir öfter. Manchmal sind sie als spätere Einträge erkennbar, z. B. im Stift Hauger Graduale aus dem 14. Jahrhundert (M p th f 165). Dort wurden f. 141 v die einzelnen Verse des Gloria später auf „organa" und „chorus" verteilt; ebenso sind in einem Cisterzienserantiphonale des 14. Jahrhunderts (M p th f 130) auf f. 23 die einzelnen Sätze des Salve Regina später mit „chor" oder „orgn" bezeichnet worden. Manchmal läßt sich diese Art des Vortrags aus der Schreibung allein erschließen, wie in dem angeführten „Dies irae" oder einem „Te Deum" auf p. 330 eines Karmelitenantiphonales (M ch f 448) aus dem 17. Jahrhundert, das ebenfalls nur jeden zweiten Vers mit Noten bringt. Manchmal ist ein solcher Vortrag ausdrücklich von vornherein vorgeschrieben. Ein Ebracher Chordirektorium aus dem 17. Jahrhundert (M ch q 38), dessen Notenbeispiele in Buchstabenschrift stehen, bringt z. B. f. 48 v folgende Verteilung eines tropierten Gloria Mariale auf Organista, Chorus und Juvenes:

(Gloria in excelsis Deo g b a g . . .)

Organista: Et in terra g a f e f . . .
Benedic
Glorifica
Domine De

Chorus: Dmne Fi

Juvenes: Spiritus et alme Orphanorum Paraclyte.

Organista: Dmne Deus

Juvenes: Primogenitus Mariae Virginis Matris

[3] M p th f 108 f. 71v, siehe oben S. 48.
[4] M p th f 164 f. 109v.
[5] M p th fm 14, Innenseite des Vorderdeckels.
[6] Siehe L. Söhner, Die Geschichte der Begleitung des gregorianischen Chorals in Deutschland. Augsburg 1931. Veröffentlichungen der greg. Akademie, Heft 16, S. 10 ff. Vgl. auch Marxer a. a. O., S. 114 und Sigl a. a. O. S. 79.

Chorus: Qui tollis peccata mundi, miserere nobis
Organista: Qui tollis
Juvenes: Ad Mariae gloriam
Chorus: Qui sedes
Organista: Quoniam tu solus sctus
Juvenes: Mariam sanctificans
Chorus: Tu solus Dominus
Juvenes: Mariam pubernans
Chorus: Tu solus Altissimus
Juvenes: Mariam coronans
Chorus: Jesu Christe
Organista: Cum Sancto.

Unter den Juvenes sind wohl *Knabenstimmen* zu verstehen, deren Verwendung beim Choralgesang seit dem 4. Jahrhundert bezeugt ist.[7] Eine solche Hinzuziehung von jugendlichen Stimmen ist in unseren fränkischen Handschriften nur an dieser Stelle ausdrücklich bemerkt, sie ist jedoch sicherlich wie heute noch an den Klosterschulen nichts Seltenes gewesen. Vielleicht darf man aus dem großen stimmlichen Umfang mancher Sequenzen, z. B. der Kilianssequenz (s. o. S. 33!) mit Peter Wagner auf eine verteilte Ausführung durch Ober- und Unterstimmen schließen. — Eine Orgel zur *Begleitung* des Chorals ist, allerdings erst für das 18. Jahrhundert, bei Gropp erwähnt.[8]

Das Aufkommen und die Duldung einer instrumentalen Begleitung der Choralmelodien ist immerhin noch nicht so sehr gegen das Wesen der Gregorianik wie das Eindringen der *Mehrstimmigkeit*. Auch dies ist versucht worden, aber es mußte bei Versuchen bleiben, denn sonst wäre naturnotwendig aus dem gregorianischen Choral etwas ganz anderes geworden. Die Tatsache des Diskantierens im Choral ist theoretisch wiederholt bezeugt. So verbieten z. B. Beschlüsse von Generalkapiteln der Dominikaner:[9] „ne aliquo modo fiant discantus a fratribus in ecclesiis nostris vel alienis" und „Item prohibemus, ne fratres nostri cantent

[7] Siehe W. P., I., S. 23.

[8] Historia Amorbacensis, a. a. O., S. 110: „. . . Coelestinus Abbas anno 1685 hodiernum Organorum opus valde excellens, Registris 32 constans fieri fecit; praeter quod, alterum pro faciliori usu et *choralium vocum solamine* anno 1706 addidit registris tredecim instructum."

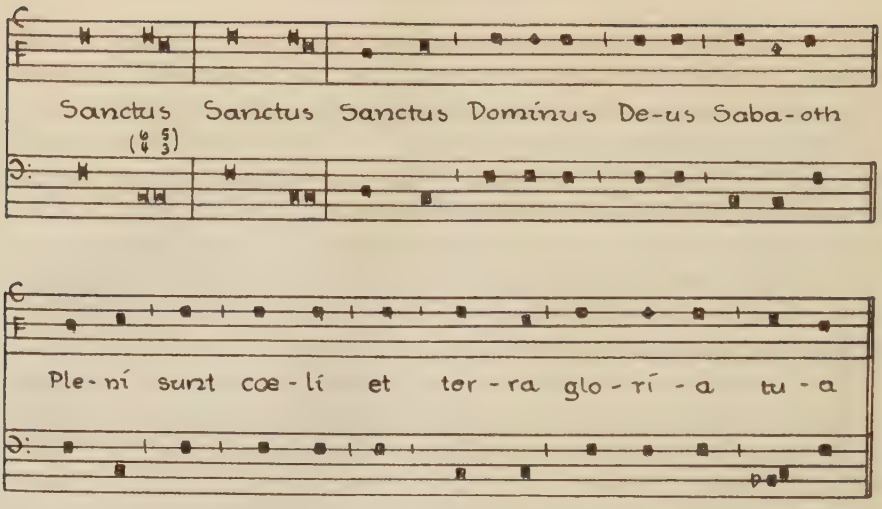
[9] Generalkapitel von Bologna 1242 und London 1250, s. W. P., II., S. 475.

nisi in ea voce, in qua cantus inchoatus est, et non in octava." Auch Conrad von Zabern[10] und mit ihm die „lere von korgesanck" erwähnen die Unsitte des organalen Übersingens. Die lere schreibt wörtlich: „Andechtiglich zu singen ist, das ein iglicher . . . in der formen bleibt und in den sellin noten die uns von den heylign veteren gemacht seynd vnd gegeben. also das keyner die in vil net brech (nullus illas sc. notas in plures frangat). auff odder nyder quintyren saltando . . . oder mit icht waich yn die funffte ober sich oder yn die quartt undersich odder yn ein ander concordantz spring oder discant hye nauß od dort nauß mach vnd also von den rechten noten weich."

Ein praktisches Beispiel eines Choralstückes in zweistimmigem organalem Satz scheint sich bis in das späte Mittelalter erhalten zu haben und weit verbreitet gewesen zu sein. Marxer teilt in seinem Buch „Zur spätmittelalterlichen Choralgeschichte St. Gallens (a. a. O., S. 112) ein Sanctus und Agnus Dei in Choralnotation mit, das sich ebenso auf der Innenseite des Rückdeckels eines Karmelitengraduales aus Neustadt a. a. S. findet (M p th fm 19). Um die Stimmführung besser zu veranschaulichen, ist dieses Stück im Anhang (S. 85!) in modernen Noten und untereinander geschrieben, Die sich ständig wiederholenden Melodieabschnitte, die im umkehrbaren Kontrapunkt zu einander stehen, sind unzweifelhaft gregorianisch empfunden und komponiert. Die Art des zweistimmigen Satzes mit seinen wiederholten Oktaven- und Quintenparallelen läßt auf ein hohes Alter schließen. — Ein ganz anderes Gepräge hat im Gegensatz dazu eine chorale Zweistimmigkeit des 18. Jahrhunderts, die nach dem Würzburger Subsidium chorale 1749 wenigstens möglich ist. Dieses verfügt (in der zweiten Instruktion für die Chor- und Schulrektoren), daß man an Orten, wo Figuralgesang nicht möglich ist, das ganze Jahr nach dem vorgeschriebenen Choral singe, „jedoch mit Erlaubung der Orgel; Bey welcher zum besseren Grund der vorsichtig untergesetzte Orgelbaß nicht aus der Acht zu lassen ist; auch etwan derselbe von einem oder andern geschickten Bassisten zierlich kan mitgesungen werden." Die Art und Weise dieser Zweistimmigkeit sei an einem kurzen Beispiel aus dem Subsidium hier dargestellt (siehe Beispiel Seite 74!).

Man darf sicherlich annehmen, daß das Vorkommen der Mehrstimmigkeit im gregorianischen Choral eine seltene Ausnahme darstellte. Ähnlich wird es wohl auch mit dem Eindringen von *weltlichen Melodien* sein, gegen das Conrad von Zabern und mit ihm wiederum die lere, und diese

[10] Vgl. Molitor, Nachtridentinische Choralreform, I., S. 160.



sogar etwas ausführlicher, Stellung nimmt. Bei C. v. Z. heißt es in der Ausführung des „Devotionaliter cantare": „Item etiam sic est cantandum devotionaliter ut nulla melodia, que a devotis sanctis patribus nobis non est tradita sed a diaboli ministris introducta ut infra dicetur inter divine laudis carmina unquam cantetur." An derselben Stelle schreibt die lere, indem sie sich nicht nur gegen weltliche Melodien beim Gesang selbst, sondern auch gegen „unliturgisches" Orgelspiel wendet: „Item das man auch keyn ander melodey odder gesanck sing wan vn den heiligen vetteren auffgesetzet ist. Etzliche aber nicht dyner gottes sein. sind des teuffels mancherleye carmina frantzosig stuck vnd die man uff der lauttn schlecht deutsch und lattein under ein andern mengt yn dem heilign ampt der meß und vesper vnd zu den clein korgezeitten. Auch uff der orgelen seitenspiel der metzen vnd dorethen jungkfrawen. weyber vnd man wollen mal gevallen. do mit sye den englischen heilign gesanck vergifften. Woldt got das sye durch sulche aweiß nicht einfürttn vnkeusche gedanken vnd bosse reyssung vnd auch do mit hynder andacht und ynnigkeit frumer schlechter menschn gelert vnd vngelert yn der kirchn." Ob nun die Abschnitte über Diskantierung und weltliche Melodien von der lere aus C. v. Zabern lediglich übernommen wurden oder ob diese Unsitten auch tatsächlich in fränkischen Kirchen Eingang fanden, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Der Umstand, daß die lere gerade gegen den letzten Punkt ausführlicher Stellung nimmt als ihre Vorlage, läßt annehmen, daß wohl Grund zu Klagen vorhanden war. Anderseits freilich steht fest, daß der gregorianische Choral speziell im Würzburger Dom mustergültig gepflegt wurde.

Eine Darstellung der Choralaufführungspraxis kann an der Frage des *Rhythmus* nicht vorübergehen. Lokale Eigenheiten in der rhythmischen Ausführung des Choralgesanges sind sehr wohl denkbar. Sie haben ihren Grund im jeweiligen Volks- oder Stammescharakter, der sich bekanntlich auch im Sprachrhythmus ausprägt. Es wird sich dabei allerdings nur um unwesentliche und unbewußte Verschiedenheiten gegenüber der allgemeinen Choralpraxis handeln. Darum sei hier kurz im allgemeinen auf die rhythmische Ausführung des Chorals im späten Mittelalter hingewiesen und durch einzelne Zitate gezeigt, wie sich die fränkische Choralpflege, im besonderen der Mainzer Choral in das Bild der sonstigen Überlieferung einfügt.

Klare und eindeutige Erkenntnisse über die Rhythmik des alten Chorals stehen bekanntlich heute noch aus.[11] Theoretische Quellen des späteren Mittelalters geben bereits ein etwas deutlicheres Bild. Für den Beginn der Zeit, die in diesem Rahmen erörtert wird, kann man mit Peter Wagner (II., S. 443) annehmen, daß die rhythmische Ausführung des Chorals entsprechend der übersichtlichen, an Zierformen reichen germanischen Notation, noch klar gegliedert und lebendig war. Vom 13. Jahrhundert an setzt sich jedoch die Auffassung vom rhythmischen Gleichwert aller Choralnoten immer allgemeiner durch; das ist nach Ansicht der Theoretiker das wesentlichste Unterscheidungsmerkmal des „Cantus planus“[12] gegenüber der „musica mensurata“. Diese rhythmische Auffassung des Choralsingens erhellt auch aus einer Notiz der lere, beim zweiten Erfordernis zum guten Choralsingen, dem „Mensuraliter cantare“. Dort heißt es: „mensuraliter das ist ebenmesslich das eine note nicht mer noch mynder zeit hat dan die andern... Darine helt man recht mensur in dem gesanck wann man eine noten nicht mer nicht mynder wan die andern zeugt.“ Wie die Mehrstimmigkeit, so wollte auch die mensurale Rhythmik auf den gregorianischen Choral übergreifen. Die kleinsten bisherigen Zeiteinheiten waren durch die einander gleichwertigen Zeichen des Punctum und der Virga dargestellt worden. Daneben trat nun, hauptsächlich im 15. und 16. Jahr-

[11] Vgl. die ausführlichen Darlegungen bei W. P., II., S. 353 ff., 377 ff., 409 ff.; Ursprung, S. 289 ff.; Haas, S. 37 ff.

[12] Über die verschiedene ethymologische Erklärung dieses Ausdruckes vgl. W. P., I., S. 3; hier noch die bisher allgemein übliche rhythmische Erklärung „eben, gleichmäßig“; II., S. 372 dagegen melodisch erklärt, als unterste Stimme eines mehrstimmigen Satzes, also der aus lauter gleichlangen Noten bestehende Cantus firmus (der meist dem Choral entnommen ist). — Ursprung, S. 97: Gesang, der „in plano“, d. i. in der Ebene des Chores ausgeführt wird, gegenüber der vom Lettner herab vorgetragenen Mehrstimmigkeit.

hundert, die Minima, welche die bisherigen Werte in zwei Einheiten unterteilte. Man nannte das dann den „Cantus fractus".[13] Besnoders Credomelodien sind häufig in dieser Art überliefert. Auch in zwei fränkischen Handschriften findet sich, wie erwähnt, das Credo im Cantus fractus und zwar in je einem Graduale aus Ebrach[14] und dem Würzburger Dominikanerkloster.[15] Fragen wir im Hinblick auf den Mainzer Choral die Manuductio nach rhythmischen Dingen, so wird uns schon in der ersten Quaestio (S. 1) „Quid sit Musica Choralis" die Antwort: „Musica Choralis est, quae una vel pluribus vocibus *aequam in suis Notis servat mensuram*, servata tamen pronunciationis quantitate verborum, cujusque Notae ferme sunt *ejusdem valoris*." Von vorkommenden Verbindungen zweier Virgen oder Punkte heißt es (S. 10): „debent ut duae notae distinctim exprimi." Als eigentliche Doppelnote kennt die Manuductio noch den Strophicus, für den sie (ebd.) vorschreibt: „diutius in cantu inhaerendum est." Dieses „diutius" wird später (S. 34) als „duplex valor" erklärt. Der Strophicus bewirkt sowohl Silbenbetonung, besonders wenn die nächste kurz ist, z. B. *Do*minus, als auch emphatische Hervorhebung („ad exprimendam Emphasim verborum sive textus, sive per modum exclamationis, sive admirationis, sive condolentiae, sive laetitiae etc."). Ähnlich der Manuductio antwortet auch die Koralschule auf die Frage „Was der Koral sey" (S. 14) mit einem Aufschluß über seine rhythmische Ausführung: „Der Koral ist eine Art der Singkunst, welche in ihren, obschon ungleich gestalteten Noten immer ein gleiches und einförmiges Maaß hält." Sie behauptet allerdings (S. 16), daß der Mainzer Choral gegenüber dem alten gregorianischen „im Singen etwas flüssiger sey". Im Mainzer Choral gibt es ferner auch „stumme Noten" (S. 27), „die nicht verständlich gehöret werden, und dieses so oft, als mehrere über einer Sylbe an einem Orte stehen, wodurch man nur einen etwas längeren Halt will angezeiget haben."

Mit dem Begriff des Rhythmus hängt eng zusammen der des *Tempos*. Darauf Schlüsse zu ziehen erlauben uns gewisse Einzelheiten in den praktischen Quellen, sowie kurze Bemerkungen bei den Theoretikern. Wenn aus der Beschaffenheit einer Quelle, angesichts der Schreibung und Melismengruppierung auf frischen, lebendigen Rhythmus geschlossen werden darf, so kann man damit von selbst ein gewisses flottes Tempo als gegeben annehmen. Im Laufe der Zeit hat sich jedoch das Tempo mit

[13] Vgl. W. P., II., S. 348 f.; Ursprung, S. 96; Marxer, S. 122.
[14] M p th f 108, f. 71v.
[15] M p th fm 14, f. 150.

dem Aufkommen der rhythmischen Gleichwertigkeit aller Noten immer mehr verringert.[16] Einen Beweis hierfür bilden auch die in vielen Handschriften eingezeichneten Abteilungsstriche. Diese sind zum Teil wohl von Anfang an in die Handschriften miteingeschrieben, zum Teil sind sie jedoch, besonders in den älteren Quellen, deutlich als später eingetragene erkennbar. Diese Strichlein sind durchaus nicht regelmäßig gesetzt, haben also mit unseren Taktstrichen nichts gemein, sie gliedern lediglich den Text, oder bei längeren Melismen deren Gruppen. In der germanischen Überlieferung sind sie seltener, zum Teil fehlen sie ganz; auch die ersten Drucke führen sie nicht.[17] Zusammenfassend läßt sich von den auf diesen Punkt hin untersuchten fränkischen Handschriften Folgendes feststellen: Sehr häufige Abteilungsstriche stehen in den meisten Ordens-Handschriften, z. B. der Dominikaner, Franziskaner, Karmeliten, die ja auch ausschließlich der lateinischen Überlieferung angehören. In den Büchern der Benediktiner schwankt die Zahl der Wörter, hinter denen immer wieder ein Strichlein steht, zwischen fünf und dreißig. Keine Abteilungsstriche hat das Prämonstratenser-Processionale des 17. Jahrhunderts aus Unterzell (Mch q 211), ebenso manche Cisterzienserbücher, z. B. ein Graduale des 14. Jahrhunderts (Mp th o 12) und ein Processionale des 15. Jahrhunderts (Mp th d 7), während in die meisten anderen Bücher später ziemlich viele noch eingetragen wurden. Von den Handschriften im Mainzer Choral sind ein Antiphonale des 14. Jahrhunderts (Mp th fm 24), das Stift Hauger Graduale des 14. Jahrhunderts (Mp th f 165) und die beiden Totenoffizien des 15. Jahrhunderts aus dem Würzburger Dom (Mp th f 171 und 172) ohne Abteilungsstriche. Später eingezeichnete finden sich in einem Totenoffizium des 14. Jahrhunderts aus dem Würzburger Dom und in einem Lectionarium Herbipolense des 14. Jahrhunderts, in diesem sogar ziemlich häufig, jeweils nach vier bis sieben Silben. Vollends nach jedem Wort ist das Strichlein gesetzt in den Drucken der siebziger Jahre des 17. Jahrhunderts, also in der Manuductio, den Lamentationes usw. — Aus den theoretischen Schriften können wir wiederholt entnehmen, daß das Tempo je nach dem Rang des Festes wechselte, je höher das Fest war, umso langsamer wurde gesungen.[18] Mit Conrad von Zabern schreibt die lere beispielsweise vor: „differencialiter cantare, das ist underscheidlich nach der gelegener Zeit des jars und heiliger ampt zu singen. Zu dem ersten also, das man yn

[16] S. auch Söhner, Die Geschichte der Begleitung, a. a. O., S. 181.
[17] Vgl. W. P., II., S. 292, 404.
[18] Siehe Söhner, S. 181, und Haas, S. 44 (aus C. v. Zabern).

hochtziglichn festen gar langksam singt an den schlechtn suntagen und an den cleinen festn der heilign mittelmessige mensur. An den wercktagen kürtzer mensur man halten soll . . . so sol man das ampt des werckeltag behender und eylend singen, das ampt von dem fest als duplex und hoher sol man singen hochtziglich und langsamer uff das die vnderscheid der der ampt ordenlich gehalten werde." Der Rang des Festes war fernerhin von Einfluß auf die zu wählende *Tonhöhe*, was wir u. a. ebenfalls aus Conrad von Zabern, bezw. der lere entnehmen können. Vor allem Totenmessen und Totenoffizien sollen „nidder und nicht frolich mer weynerlich gesungn werddn wan andere ampt". Auch die Koralschule zitiert (S. 130) eine diesbezügliche Weisung aus einem älteren „Kurmaynzischen Kirchenmanual". Dieses bringt die sechs Guidonischen Stufen ut re mi fa sol la in Beziehung zu den sechs Rangstufen der kirchlichen Feste (duplex primae, secundae classis usw.) und mahnt, „daß bey den Festen, welche zur ersten, und zweyten Klasse gehören, die Höhe von la genommen, das ist, höher als bey den übrigen allen gesungen: bey jenen aber, welche duplex maius oder minus sind, etwas tiefer, und bey den übrigen endlich noch etwas tiefer die Antiphonen, oder was sonst zu singen ist, angefangen werden." Die Koralschule fügt bei: „Wobey jedennoch die Behuthutsamkeit immer zu gebrauchen ist, daß man jederzeit so anfange, auf daß der ganze Kor auch mit singen könne, und der Koral durch das allzuhoche Geschrey seine Majestät nicht verliehre."

Das Bild, das wir uns von der spätmittelalterlichen Choralaufführungspraxis machen, wird zum Schluß noch vervollständigt durch die eigentlichen *Vortragsregeln* der Theoretiker, die vor allem das einheitliche Singen und eine gute Aussprache im Auge haben, möglichen Störungen vorbeugen wollen, und nebenbei eingeschlichene Unsitten geißeln. Gleich die erste Vorschrift der lere „Concorditer cantare" zielt auf das gleichmäßige Singen aller ab, niemand soll vorauseilen, niemand schleppen. Das Gleiche schärft auch die Manuductio in einem Anhang ihres ersten Teiles ein und fügt hinzu, daß man vor allem letzte Noten nicht übermäßig dehnen und keine Einzelstimme aus dem Chor heraushören soll. Besonders der Cantor wird immer wieder ermahnt, rechtzeitig alles zu bedenken, damit im Chore keine Störungen entstehen; so schärft Ornitoparch in dem Schlußkapitel des Micrologus „De decem mandatis omni canenti necessaria" u. a. ein: der Cantor muß, bevor er zu singen anfängt, über Tonart und Umfang der betreffenden Melodie im Klaren sein. Ähnlich mahnt auch die Koralschule (S. 131): jeder, der etwas anzustimmen hat, soll Ton, Höhe und Tiefe „genau durchforschen", ob sich nicht etwa der Schlüssel ändere,

„inmaßen aus dessen Versehen gar oft eine üble Zusammenstimmung und Unordnung im Kor zu entstehen pflegt.“ [19] Hinsichtlich der Aussprache muß Ornitoparch speziell die Franken rügen, daß sie oft die Vokale verwechselten, u oder a statt o sprächen u. ä., besonders die Geistlichen auf dem Lande ließen es in diesem Punkt oft fehlen. Auch in dem schon erwähnten Appendix der Manuductio sind eine Reihe solcher Sünden aufgeführt: „Daminus vabiscum, Alleloja, Speretus. . .‘ Von jeher wurden auch die Konsonanten b-p- d-t, v-f verwechselt, man sagte „lapia“ statt labia, „Vili Dai fiffi“ usw. Die Manuductio tadelt weiterhin noch das öfter vorkommende Auseinanderreißen von Silben und das unberechtigte Einfügen von Lauten „ahaspehergehes mehe, Gaudechamus, net cum spiritu tuo, Itehehehe missachest oder missawest“. Diesen Fehler erwähnt auch die lere und meint dazu, wenn man etwa „Kyrihehehe“ singe, das sei „gleich den metzlern die ihr hemmel odder schaf uff die weid treibn“. Damit sind wir schon bei der Schilderung von *Unsitten* angelangt. Die lere behandelt systematisch eine Anzahl „bewrischheiten“ (rusticitates), das sind Untugenden beim Singen, wie etwa unschöne Aussprache, Nasalieren, Körperbewegungen u. ä. Köstlich ist der dabei an den Tag gelegte Eifer, z. B. gegen Leute, die eine „grobe, grosse grewliche styme habn, die schendn vnd ergern den gantzen gesank gleicherweyß als solten die fenstern ym kor reyßen vnd zerspalten. quibus dicitur Ut boves in pratis sic vos in choro boatis Als die Ochsn uff den wysen plerren also ist ewer gesangk ym kor herren.“ Eine andere drastisch charakterisierte „bewrische weyse“ ist, „wan man schlefferlich singt vnd feulchlich. . . an lust vnd begyr gleich eym alten weyb dem yntzund die sele will außgeen.“ — Der weitgereiste Ornitoparch („ut ipse orbem terrarum lustrando expertus sum“) beklagt als Mißstände seiner Zeit unter anderem die Uneinheitlichkeit beim Psallieren (im Kapitel „De vero psallendi modo: . . . tanta diversitas . . . ut singuli singulos psallendi modos habere videantur . . . tanta in ecclesia orta est dissentio, tanta discordia, tanta confusio, ut vix duo eundem psallendi ritum teneant“), ferner übermäßiges Eilen und Hudelei beim Rezitieren. Speziell den Prager Chorrherren macht er diesen Vorwurf, daß man bei ihrem Beten die einzelnen Silben, Wörter, ja sogar die Psalmverse nicht mehr unterscheiden könne. Sicherlich darf man aus solchen Berichten nicht verallgemeinernde Schlüsse ziehen. Solche Fehler kamen nicht überall vor und der Umstand, daß sie so scharf getadelt

[19] Vgl. auch ähnliche Bestimmungen aus dem „Ordinarius divinorum“, siehe oben, S. 39 ff. und aus den Stift Hauger Statuten, S. 35 f.

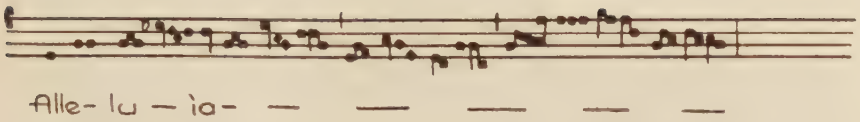
werden, zeigt, daß man sich immer wieder bemühte sie zu vermeiden. Ausstellungen dieser Art dürfen nicht nur negativ, sondern auch positiv gewertet werden. Sie sind ein Zeichen, daß man zum mindesten noch den Willen zu einer guten Choralpflege hatte. Und diesem Willen entsprach bestimmt an vielen Orten auch die Ausführung. Gerade die Würzburger Kathedralkirche, das sei zum Schluß bemerkt, war bekannt als eine Stätte mustergültigen Choralgesanges, die den übrigen fränkischen Kirchen als Vorbild hingestellt werden konnte „ab Herbipolensi nobili ecclesia, capite suo *in qua optime canitur*, canendi exemplum sumant". So schreibt der welterfahrene Ornitoparch und stellt damit würzburgischer Choralpflege noch am Ende des Mittelalters ein glänzendes Zeugnis aus.

Schluß

Die vorliegende Untersuchung über den spätmittelalterlichen Choral sollte ein Beitrag sein zur musikgeschichtlichen Erschließung Würzburgs und Frankens. Eine kurze Zusammenschau der Ergebnisse zeigt, daß die Geschicke des Chorals in diesem Landstrich im Wesentlichen die gleichen waren wie in anderen Gegenden Deutschlands in jener Zeit. Durch den heiligen Bonifatius war hier der lateinische Choraldialekt in Geltung gekommen. Demgegenüber scheint sich die germanische Lesart erst spät durchgesetzt zu haben. Sie wurde im Vergleich zu jener als neu und eigenartig empfunden und erhielt hier den Namen „Mainzer Choral". Als dessen Besonderheiten konnten herausgestellt werden: das verhältnismäßig häufige Vorkommen von lateinischen Varianten, ein gewisser Konservativismus besonders in der melodischen Fassung der Lektions- und Orationstöne und schließlich eine außergewöhnlich lange Lebensdauer. An vielen Orten konnte sich der Mainzer Choral bis in die achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts halten und in einem Dorf des Rheingaues, in Kiedrich, lebt die alte Tradition ungebrochen bis heute fort. Eine Betrachtung der spezifisch würzburgischen Zeugnisse ergab einen Hochstand der Choralpflege noch im späten Mittelalter. — Soweit sich im Choral für einzelne große Orden eigene Traditionen in der allgemeinen Choralgeschichte herausbildeten, konnten diese auch für die fränkischen Klöster der betreffenden Orden festgestellt werden. In einheitlicher, mehr oder weniger guter Überlieferung der römischen Lesart stehen die Bücher der Dominikaner, Franziskaner und Karmeliten. Orden, die in der Choralgeschichte ohne große Bedeutung waren, taten sich auch hier nicht besonders hervor. Die Bursfelder Consuetudines der Benediktiner galten auch für die meisten fränkischen Benediktinerklöster; eine lokalgeschichtlich bedeutsame und interessante Ausnahme bildet dabei das Kloster Amorbach. — Auch der Cisterciensерchoral ist als solcher in den fränkischen Handschriften deutlich festzustellen. Aus Ebrach ist im Gegensatz dazu auffallenderweise ein Codex in germanischer Tradition erhalten, was auf eine vorübergehende Durchbrechung der Ordenstradition zugunsten der lokalen Überlieferung schließen lassen könnte. — Hinsichtlich der Choraltheorie und Aufführ-

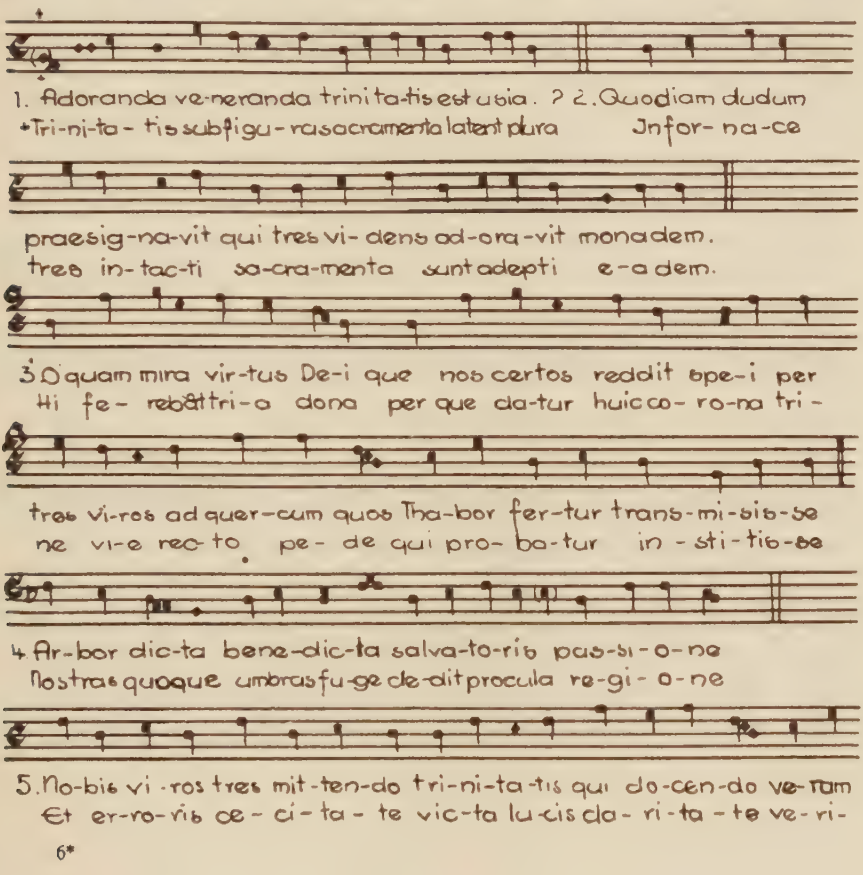
rungspraxis sind die Ergebnisse lokalgeschichtlich weniger bedeutsam. Die köstliche deutsche Übersetzung eines Traktats Conrads von Zabern bekundet wenigstens das Interesse an der zeitgenössischen Theorie bei den fränkischen Benediktinern. Abhandlungen aus späterer Zeit, Manuductio und Koralschule, lassen einige Rückschlüsse auf den Mainzer Choral zu; als Verfasser der Manuductio konnte der Würzburger Domorganist und Domvikar Kilian Heller ermittelt werden. — Von der Aufführungspraxis läßt sich in allen Fällen nur ein allgemeines, in großen Umrissen gezeichnetes Bild entwerfen, denn letztlich hat jede Kirche, jeder Chorleiter diesbezügliche Eigenheiten, Mängel sowie Vorzüge. Als wertvolle Erkenntnis konnte in diesem Punkt wenigstens das eine gebucht werden, daß im Würzburger Dom nach dem Zeugnis des weitgereisten Ornitoparch noch am Anfang des 16. Jahrhunderts eine mustergültige Choralpflege herrschte.

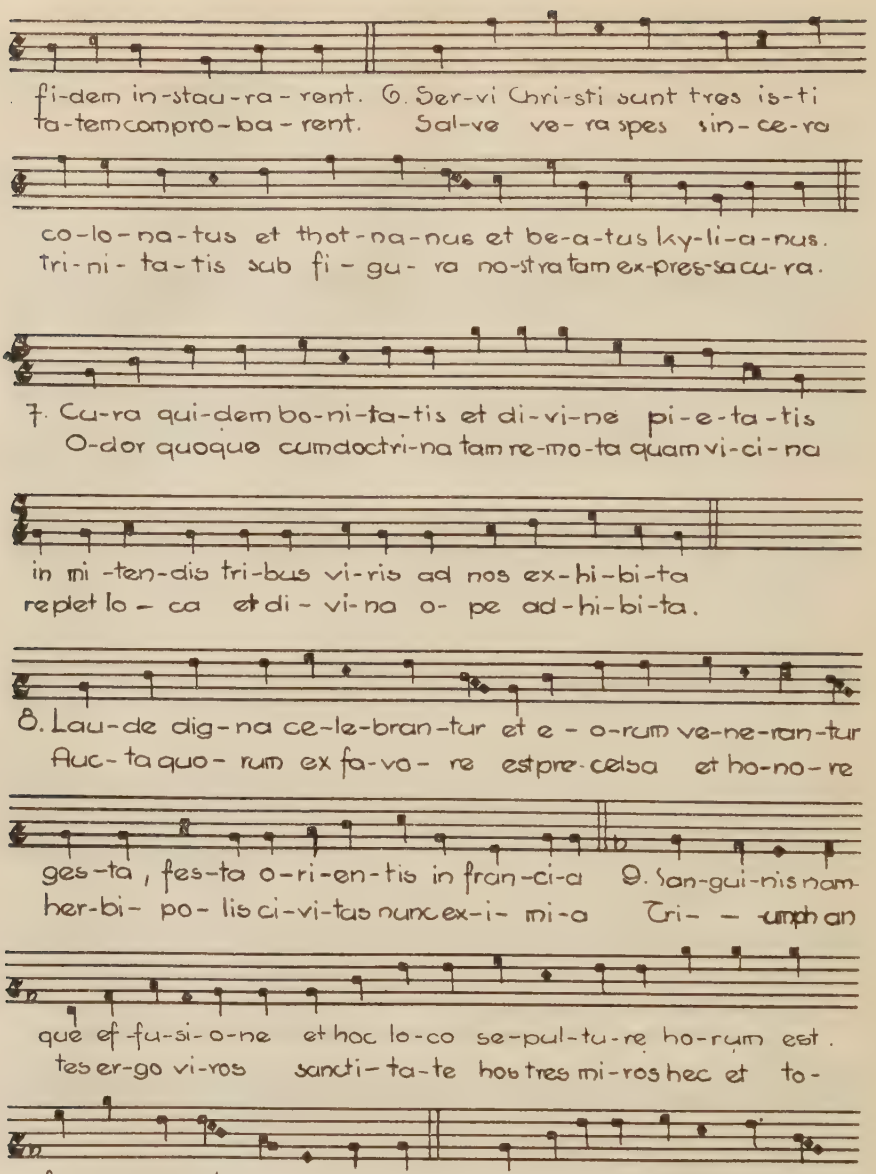
Anhang

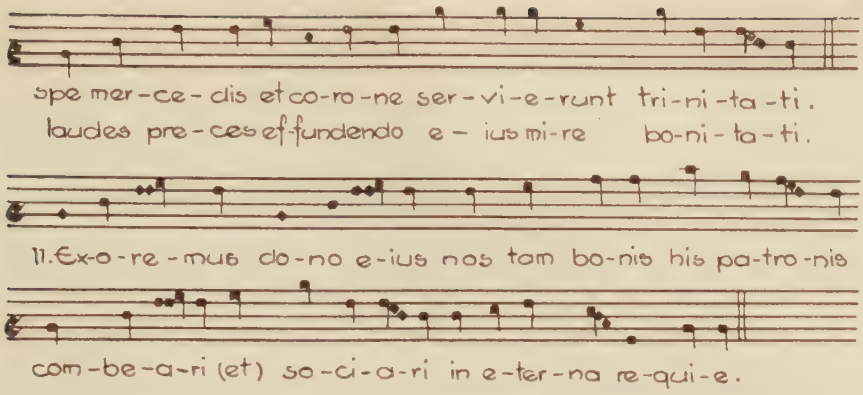


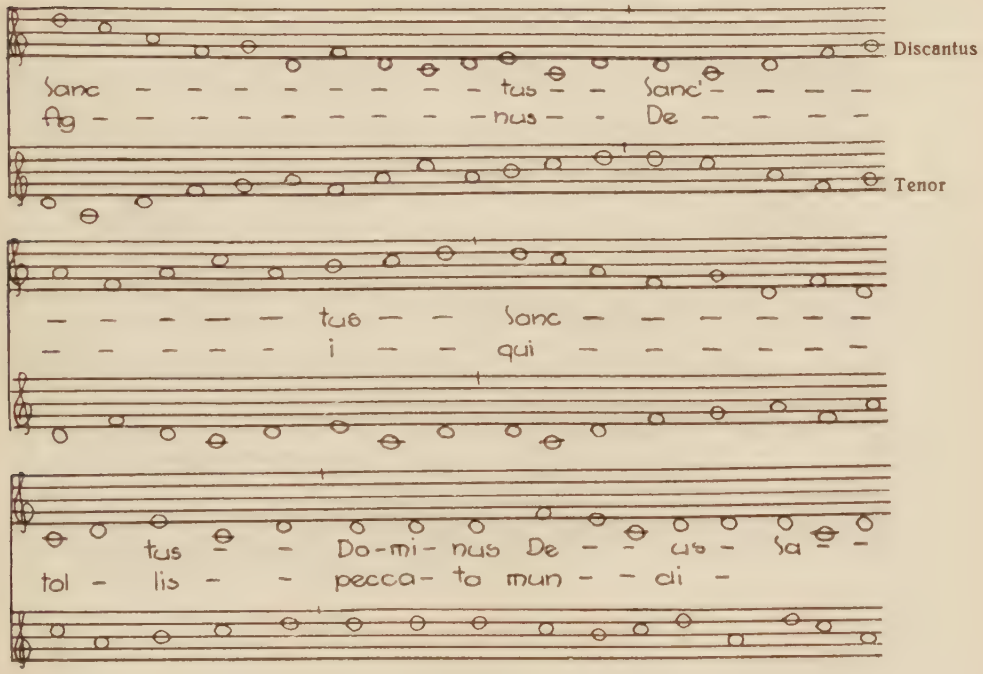
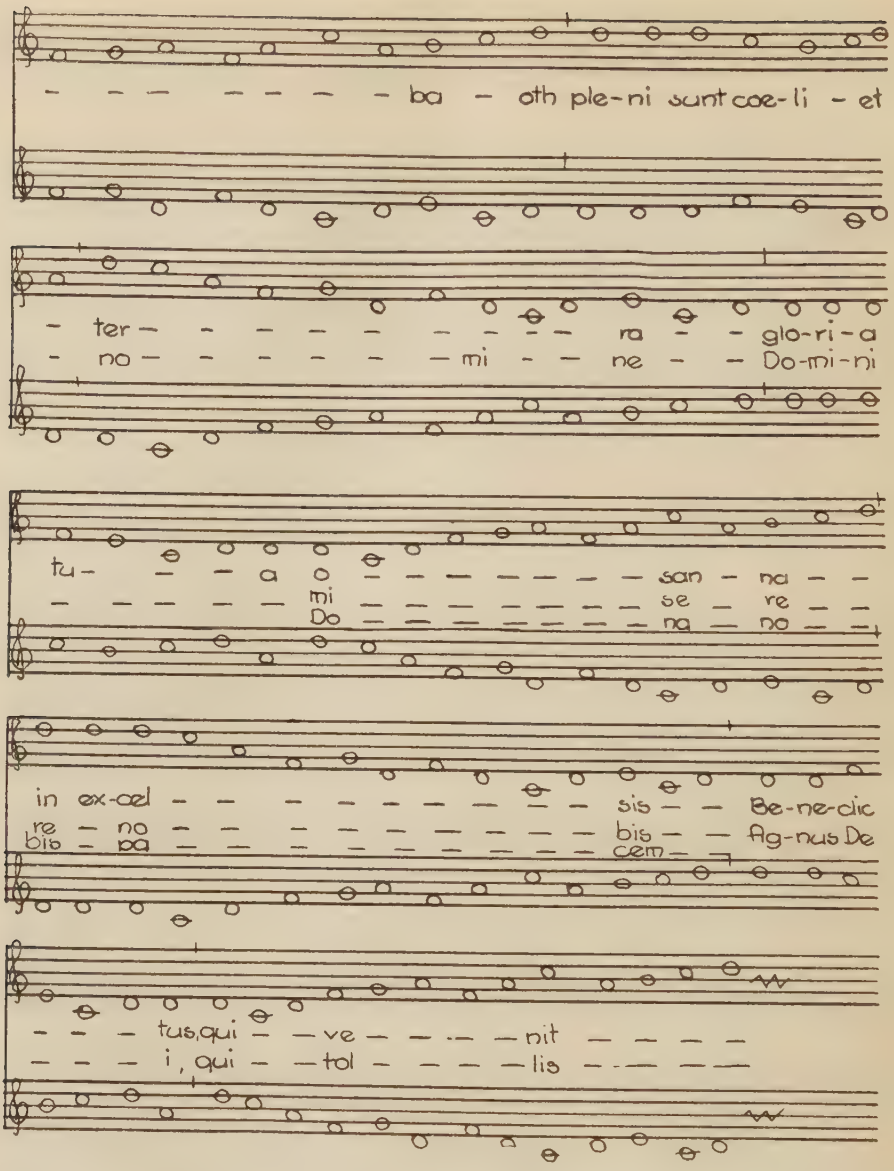
Zu S. 33: Sequenz zum Fest des heiligen Kilian

Aus Cod. M p th f 165 (Graduale Würzburg, Stift Haug, 14. Jahrh.) fol. 160 f.




fi-dem in-stau-ra-rent. 6. Ser-vi Chri-sti sunt tres is-ti
ta-tem compro-ba-rent. Sal-ve ve-ra spes sin-ce-ra
co-lo-na-tus et thot-na-nus et be-a-tus ky-li-a-nus.
tri-ni-ta-tis sub fi-gu-ra no-stra tam ex-pres-sa cu-ra.
7. Cu-ra qui-dem bo-ni-ta-tis et di-vi-ne pi-e-ta-tis
O-dor quoque cum doctri-na tam re-mo-ta quam vi-ci-na
in mi-ten-dis tri-bus vi-ris ad nos ex-hi-bi-ta
replet lo-ca et di-vi-na o-pe ad-hi-bi-ta.
8. Lau-de dig-na ce-le-bran-tur et e-o-rum ve-ne-ran-tur
Auc-ta quo-rum ex fa-vo-re est pre-celsa et ho-no-re
ges-ta, fes-ta o-ri-en-tis in fran-ci-a 9. San-gui-nis nam-
her-bi-po-lis ci-vi-tas nunc ex-i-mi-a Tri-umphan
que ef-fu-si-o-ne et hoc lo-co se-pul-tu-re ho-rum est.
tes er-go vi-ros sancti-ta-te hos tres mi-ros hec et to-
fa-mo-sa et de-co-ra-ta. 10. Js-ti e-nim in a-go-ne
ta re-co-lat ec-cle-si-a. Cu-i et nos servi-en-do



Zu S. 73: Aus M p th fm 19 Grad. O. Carm. Neustadt a. S. 15. Jahrhundert
(Innenseite des Rückdeckels)


ba - oth ple-ni sunt coe-li - et
ter - ra - glo-ri-a
no - mi - ne - Do-mi-ni
tu - a o - san - na
mi se re
Do na no
in ex-cel - sis - Be-ne-dic
re - no - bis - Ag-nus De
bis - pa - cem
tus, qui - ve - nit
i, qui - tol - lis

Lebenslauf

Am 26. Februar 1905 wurde ich, P. Ekkehard (Friedrich Thomas) Federl, in Landstraßen bei Kuschwarda (Tschechoslowakei) geboren als Sohn des Thomas Federl, Oberzollsekretärs aus Furth i. W., und der Therese, geb. Hopfinger aus Landstraßen. In Ludwigshafen a. Rh. und Bischofsreuth im Bayerischen Wald besuchte ich die Volksschule. 1917 kam ich an das Progymnasium der Benediktiner zu Schweiklberg in Niederbayern, darnach 1922 an das Humanistische Gymnasium zu Passau, wo ich 1925 die Reifeprüfung ablegte. Im gleichen Jahre trat ich zu Schweiklberg in den Orden der Benediktiner. 1926 kam ich zum Studium der Philosophie für vier Semester an die Ordenshochschule nach St. Ottilien in Oberbayern. Dort hörte ich die Vorlesungen über Psychologie bei Dr. P. Rupert Klingseis und Einführung in Musiktheorie verbunden mit praktischen Übungen bei Dr. P. Leo Söhner. Von 1928—1931 studierte ich Theologie an der Philosophisch-Theologischen Hochschule zu Passau und besuchte daneben die Vorlesungen über Pädagogik bei Prof. Dr. Fr. X. Eggersdorfer. Am 6. April 1931 wurde ich im Hohen Dom zu Passau zum Priester geweiht und studierte darnach noch zwei Semester Pastoral-Theologie am Klerikalseminar zu Passau. Nach Beendigung der theologischen Studien kam ich im Mai 1932 an das Bayrische Staatskonservatorium der Musik in Würzburg und belegte zunächst als Hauptfach Orgel bei Prof. Hanns Schindler. Durch M. E. vom 27. Juni 1932 wurde mir gestattet, den dreijährigen Lehrgang zur Ausbildung von hauptamtlichen Musiklehrern an den höheren Lehranstalten als Hospitant zu besuchen. Im Rahmen dieser Ausbildung hörte ich an der Universität die Vorlesungen aus der Musikwissenschaft und beteiligte mich an den musikwissenschaftlichen Übungen. 1935 unterzog ich mich mit sehr gutem Erfolg dem ersten Prüfungsabschnitt der staatlichen Musiklehramtsprüfung. 1936 ebenfalls mit sehr gutem Erfolg dem zweiten Abschnitt. Zur Ableistung des pädagogischen Seminarjahres wurde ich dem Neuen Gymnasium in Würzburg zugewiesen. Während dieser Zeit war ich an der Universität als Student der Musikwissenschaft immatrikuliert. Außerdem hörte ich Vorlesungen bei den Herren Professoren Dr. Jesinghaus, Dr. H. Meyer, Dr. Knapp und Dr. Schenk. Auf Anregung meines verehrten Lehrers, Prof. Dr. O. Kaul untersuchte ich die bisher musikgeschichtlich noch nicht gewürdigten zahlreichen Choralhandschriften der Würzburger Universitätsbibliothek, sowie andere noch auffindbare Zeugnisse mittelalterlicher Choralpflege in Mainfranken. Aus den Ergebnissen dieser Forschungen entstand die vorliegende Abhandlung.